



La ensayística musicològica de Alejo Carpentier: Eufónica vía a una poética de la novela

Bernat Garí Barceló

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

LA ENSAYÍSTICA MUSICOLÓGICA DE ALEJO CARPENTIER:

EUFÓNICA VÍA A UNA POÉTICA DE LA NOVELA



Tesis para optar al título de Doctor en Filología Hispánica

Tesis doctoral presentada por **Bernat Garí Barceló**

Directora: **Mercedes Serna Arnaiz**

Universidad de Barcelona (UB)

Facultad de Filología

Departamento de Filología Hispánica

Programa de Doctorado: Filología Hispánica

Barcelona, febrero de 2015

*Als meus pares i a Daniel, per contenir-ho tot: el
calfred de l' hivern i la nostàlgia de la tardor, la
vehemència de la primavera i dels estius la claror.*

Hacer todo el camino será solo el principio.

ALEJANDRA PIZARNIK BAND

ÍNDICE

ÍNDICE	7
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I: BIOGRAFÍA MÚSICO-LITERARIA DE ALEJO CARPENTIER: CUANDO LA MÚSICA SE HACE PALABRA.	33
CAPÍTULO II: ARQUEOLOGÍA DEL <i>SABER</i> CARPENTERIANO: ASPECTOS Y FORMAS DEL ENSAYO EN LA OBRA DE ALEJO CARPENTIER.	61
2.1. EN TORNO A LA DELIMITACIÓN DE LA NOCIÓN <i>ENSAYO</i>	61
2.2. ASPECTOS, FORMULACIONES Y RAMIFICACIONES DE LA ENSAYÍSTICA CARPENTERIANA.	76
CAPÍTULO III: LA ENSAYÍSTICA MUSICOLÓGICA DE ALEJO CARPENTIER: ATRIBUTOS GENERALES, RASGOS FUNCIONALES Y PROYECCIÓN EN SU NOVELÍSTICA.	97
3.1. INTRODUCCIÓN - <i>CANTO ERGO SUM</i> -.	97
3.2. <i>HACER</i> CUBA CON LA MÚSICA: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD NACIONAL CUBANA A TRAVÉS DE LA ENSAYÍSTICA MUSICAL CARPENTERIANA.	111
3.3. DE LO UNO A LO DIVERSO Y DE LO ESPECÍFICO A LO ECUMÉNICO: UN TRAYECTO DE IDA Y VUELTA EN LA ENSAYÍSTICA MUSICOLÓGICA DE ALEJO CARPENTIER.	131
CAPÍTULO IV: EL ENSAYO <i>LA MÚSICA EN CUBA</i> COMO ANTEPROYECTO DE UNA TEORÍA DE LA MODERNA NOVELA LATINOAMERICANA: ITINERARIOS SONOROS QUE CONDUCEN A LO ESCRITO.	139
4.1. INTRODUCCIÓN. DE LA MICROCOSMÍA DEL HOMBRE SINFÓNICO.	139
4.2. LA ANTESALA DE <i>LA MÚSICA EN CUBA</i> EN EL PERIODISMO DE JUVENTUD DE ALEJO CARPENTIER.	152
4.3. DE UNAS DESIGUALES NUPCIAS ENTRE <i>DOÑA LIRA</i> Y <i>DON BONGÓ</i> : TEORÍA DE UN ARTE MESTIZO A TRAVÉS DEL ENSAYO MUSICOLÓGICO <i>LA MÚSICA EN CUBA</i>	169
4.4. PROYECCIÓN DE LA TESIS SONORO-MESTIZA DE <i>LA MÚSICA EN CUBA</i> EN DOS NOVELAS DE ALEJO CARPENTIER: <i>CONCIERTO BARROCO</i> Y <i>LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA</i>	179
CAPÍTULO V: LA ENSAYÍSTICA MUSICOLÓGICA EN FORMATO BREVE DE ALEJO CARPENTIER: HACIA UNA FALSEADA DELINEACIÓN DE LO ABSOLUTO.....	199
5.1. ASPECTOS Y ESTRUCTURA DEL ENSAYO <i>TRISTÁN E ISOLDA EN TIERRA FIRME</i> Y DE SUS INTERTEXTOS CON EL ENSAYISMO GENERAL DEL AUTOR.	199

5.2. LOS ENSAYOS <i>TRISTÁN E ISOLDA EN TIERRA FIRME</i> Y <i>DEL FOLKLORISMO MUSICAL A TRAVÉS DE LA NOVELÍSTICA Y CUENTÍSTICA AUTORALES: PROYECCIONES E ITINERARIOS CONJUNTOS EN EL TRAYECTO HACIA LO UNIVERSAL</i>	230
CAPÍTULO VI: DE OTROS ENSAYOS Y TRATADOS MUSICOLÓGICOS DEL AUTOR Y DE SU PROYECCIÓN EN SU NOVELÍSTICA.....	269
6.1. EL ESCRITO MUSICOLÓGICO <i>LOS ORÍGENES DE LA MÚSICA Y LA MÚSICA PRIMITIVA</i> COMO MATERIAL NARRATIVO PARA LA NOVELA <i>LOS PASOS PERDIDOS: DE UN EUFÓNICO VIAJE A LA SEMILLA</i>	269
6.2. DEL ESCRITO MUSICOLÓGICO <i>AMÉRICA LATINA EN LA CONFLUENCIA DE COORDENADAS HISTÓRICAS Y SU REPERCUSIÓN EN LA MÚSICA: UN COMPENDIO SOBRE LAS TEORÍAS EUFÓNICO-SONORAS DEL AUTOR</i>	293
CONCLUSIONES.....	311
GLOSARIO DE TÉRMINOS MUSICALES:	319
ANEJOS.....	325
BIBLIOGRAFÍA.....	335
RESUMEN.....	363
AGRADECIMIENTOS	365

INTRODUCCIÓN

Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos surge la Palabra. Una palabra que ya es más que palabra. Una palabra que imita la voz de quien dice, y también la que se atribuye al espíritu del cadáver. Una sale de la garganta del ensalmador, la otra de su vientre. Una es grave y confusa como un subterráneo hervor de lava; la otra, de timbre mediano, es colérica y destemplada. Se alternan, se responden [...]. En boca del Hechicero, del órfico ensalmador, estertora y cae, convulsivamente, el Treno pues eso y no otra cosa es un *treno*, dejándome deslumbrado por la revelación de que acabo de asistir al Nacimiento de la Música.

ALEJO CARPENTIER

Háblame, Musa, del hombre de múltiples tretas que por muy largo tiempo anduvo errante, tras haber arrasado la sagrada ciudadela de Troya, y vio las ciudades y conoció el modo de pensar de numerosas gentes. Muchas penas padeció en alta mar él en su ánimo, defendiendo la vida y el regreso de sus compañeros. Mas aun así les salvó por más que los ansiaba. Por sus locuras, en efecto, las de ellos, perecieron, ¡insensatos!, que devoraron las vacas de Helios Hiperión. De esto, parte al menos, diosa hija de Zeus, cuéntanos ahora a nosotros.

HOMERO

Meditabunda, Penélope teje y desteje un sudario a la espera de su amado esposo Odiseo, quien de regreso a la patria, a lamentable y paquidérmico paso, demora su llegada entretanto se aplaque la ira del demiurgo marítimo. Lo meticulosamente urdido desde el alba será -como sabemos- deshilachado furtiva y decididamente en la espesura de la lobreguez nocturna. El sudario es correlato de anhelo y esperanza, representa la espera y el tiempo transcurrido desde el ocaso al advenimiento de la utopía. Y para Penélope la utopía, el sueño, se traduce en el reencuentro con el amado, en el arribo del glorioso Ulises a puerto itaquiano.

A la par que Penélope tejedora, laboriosamente en su telar, Alejo Carpentier hilvana y deshilvana, urde y desfleca los entresijos y texturas que conformarán el bordado de su escritura¹. Es un trabajo arduo y calmoso, cual la labor de un orfebre o un artesano - o cual el esfuerzo de un ducho pianista en el ejercitarse durante meses, acaso años, en aras de la interpretación precisa y cabal de la *Patética* beethoveniana-, en donde el cubano conglomerara, haciendo y rehaciendo, en el seno de su épica, los dispares filamentos que le brindaron su mundología y sagacidad creativa². ¿Y qué espera Carpentier según trenza y destrenza en su infinito hilvanar? Espera un *lunes revolucionario*, espera un motín liberador -idílico e imposible, filántropo e improbable- que conduzca a los hombres del orbe a una emancipación rotunda e implacable.

Carpentier, urdidor y artesano, tejedor de sueños, “intenta armar su casa en la tierra, en la acción fecunda de construir espacios, en definir con la mirada la perspectiva necesaria. De ahí se derivan la tarea del escritor, su ética y su compromiso” (Pogolotti, 2007: 10). Por ello, perseverante, elabora y reajusta, escritura de reescrituras, y, en fin, *ensaya* paciente en la víspera del concierto barroco de su exuberante narrativa (Müller Bergh, 1972: 30).

Véase cómo el Carpentier novelista tirará con determinación del hilo de variopintos ovillos para la materialización de su empeño estético-moralizante, aunando fuerzas con el Carpentier pianista, con el Carpentier musicólogo, con el Carpentier ensayista, con el Carpentier arquitecto³, con el Carpentier explorador -que remonta sagaz

¹ No en vano cuando Benito Pelegrín aborda el análisis de la estilística del autor en un capítulo sito en el tratado editado por Luisa Campuzano, *Alejo Carpentier: acá y allá*, invoca título tan sugestivo como el que sigue: «Reflexiones sobre la arquitectura y la arquitectura en Alejo Carpentier. Teorema y melodías» (2007). Mismamente, Graziela Pogolotti aboga, en la introducción a su obra *El ojo de Alejo*, por esa naturaleza artesanal y *penelopienne* -con perdón del neologismo- de la escritura carpenteriana (Pogolotti, 2007: 9).

² Confiesa, de hecho, Carpentier que nunca tuvo “libro de cabecera, ni autor favorito, ni maestro. Como te decía, tengo un espíritu esencialmente **artesanal**, que debo posiblemente, a mi **formación musical**. Para mí junto con *La Odisea*, que leo y releo sin cansarme desde la edad de once años, no hay libro comparable al Quijote” (Chao, 1998: 101) [la negrita es nuestra]. Alexis Márquez Rodríguez anota también la estrecha relación que parece establecerse entre la estructura formal de algunos relatos del autor y otras formas musicales específicas (Márquez Rodríguez, 1970: 10), a saber, la forma sonata o el preludio y fuga, entre otras.

³ Como veremos en el itinerario músico literario del autor esbozado en el apartado que sigue, Alejo Carpentier prepara escrupulosamente su ingreso en “la Escuela de Arquitectura de la Universidad de La Habana, que aprueba en 1921, pero pronto habrá de abandonar sus estudios” (Millares, 2004: 13).

el Orinoco venezolano- y con el Carpentier locutor⁴ en pro de la articulación de una poética que se sabe “en los cauces transdisciplinarios ubicados en la órbita de los Estudios Culturales” (Horta Mesa, 2001: 22).

Rara vez, la autoría de una obra se ha visto saludada y laureada a simple vista por su singularidad estilística e idiosincrasia retórica, más allá de las filiaciones ideológicas y avenencias políticas que reverencie el propio *pater-creador*, y que en el presente caso suelen ser motivo de disputa y animadversión⁵. Alejo Carpentier se constituye, en ese sentido, en una de esas desacostumbradas excepcionalidades en tanto que el empaque de su escritura resulta a todas luces único e inconfundible; entre otras muchas razones, que sintetizan su particular credo retórico, por el trazo deliberadamente barroquizante con que el autor plasmará el espacio caribeño y a sus mestizos actuantes, por el ideario izquierdoso a ultranza que quedará diluido en el cuerpo del propio texto con mayor o menor explicitud, según corresponda, y por la plétora de elementos musicales que normalmente se hacían discretos en un plano temático, formal, reflexivo o estructural en el seno de su escritura.

Los cuatro puntos cardinales del ensayo y la novelística autoral parecen reducirse, por tanto, a *música, barroquismo, mestizaje y socialismo*. Sea uno u otro el texto que indagar, comprobaremos que el norte de esta rosa de los vientos varía según convenga. Verbigracia, en la tardía novela *Concierto Barroco* (1974) tanto la música como el uso deliberado de un lenguaje de trazado barroquizante, muy al gusto del autor -y que en la novelística del mismo trátase de una constante insoslayable-, se saben mecanismos

⁴ Una de las más desconocidas facetas del autor cubano que nos ocuparemos de desembrollar sucintamente según avancemos en nuestro itinerario reflexivo es la concerniente a su experiencia radiofónica en tanto que locutor radial y técnico de sonido: “en la segunda estancia en París, Carpentier realiza diversas grabaciones en discos y programas radiales, como la adaptación del *Libro de Colón*, de Paul Claudel; un cuento de Allan Poe; el *Saludo al mundo*, de Walt Whitman; poemas de Langston, Hugues, Eluard, Aragón, Alberti, dichos por sus autores... Se interesa por los problemas de sincronización musical y escribe una ópera con Edgar Varèse, padre de la música electrónica” (Sorel, 1970: 80).

⁵ La obcecada, o pretendida, militancia de Carpentier en el castrismo ha generado lagunas bibliográficas considerables en lo que al examen de la obra novelística del autor posterior a *El siglo de las luces* se refiere -especialmente, en lo que compete al análisis de *El recurso del método* y *La consagración de la primavera*; esta última, de filiaciones marxista-leninistas, colinda prácticamente con el realismo social que algunos autores españoles practicaron a hurtadillas, con poca fortuna, en la España de los años 40. Nos parece que el carpenteriólogo no ha leído y examinado con la misma amabilidad la obra *pre-revolucionaria* del cubano, esto es, desde *El reino de este mundo* (1949) hasta *El siglo de las luces* (1962), acaso, decíamos, por la presumible adhesión de Carpentier a la causa revolucionaria cubana, que sería celebrada eufóricamente en sus primeras zancadas, y oteada críticamente, más tarde, en su deriva totalitaria a raíz del estruendo ocasionado por el celeberrimo caso Padilla.

primordiales e ineludibles en aras de un examen crítico de la obra en sí, como lo es, en segunda instancia, el componente mestizo y/o transcultural -muy al decir orticiano-, y como lo es, en menor manera y en última instancia, el ideario socialista tan aireado por el Carpentier de los últimos días. En *El siglo de las luces* (1962), sin embargo, la música jugará un papel más bien accesorio, cuasi irrelevante podría decirse, frente al trasfondo ideologizado que ostenta la novela, en la cual Carpentier adopta una perspectiva revisionista para con los procesos revolucionarios europeos transferidos a territorio americano de la mano de jacobinos y girondinos, y que son, a fin de cuentas, simiente y principio unificador del texto. En la *Consagración de la primavera* (1978), por fin, nos hallamos ante un escrito en pleno proceso de desbarroquización lingüística, dentro de lo que cabría delimitar cual el itinerario creativo-estilístico del autor, y en esta, tanto música como mestizaje como ideología desarrollan un papel preeminente, armonizándose unos con otros con el propósito de erigirse en tanto que credo estilístico -inquebrantable dogma- del último Carpentier.

Lo barroco y lo mestizo no dejan de ser, por cierto, elementos que confraternizan, en tanto que, como revela el propio autor en uno de sus múltiples ensayos literarios, todo mestizaje o mescolanza racial invoca indefectiblemente un barroquismo en un plano ontológico, estético o vital⁶. De la misma manera, otros componentes idiosincrásicos de la prosa del autor, que acaso no hayamos sopesado con el suficiente esmero, verbigracia la noción de *lo real maravilloso* americano, dependen también de esa realidad monumental -mestiza a la par que barroca- que es finura y heredad exclusiva del Nuevo Mundo. *Lo real maravilloso* es, por tanto, una variable consustancial a esta mescolanza de *sentires* que vinieron a converger a territorio americano desde época colonial⁷:

⁶ Lo dirá en la conferencia de 1975 *Lo barroco y lo real maravilloso*: “¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criollidad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente -y eso lo habéis visto admirablemente en Simón Rodríguez- la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí, es un espíritu barroco” (Carpentier, 1981: 126).

⁷ A tales efectos, véase el estudio de Juan Barroso «*Realismo mágico*» y «*Lo real maravilloso*» en *El reino de este mundo y El siglo de las luces* (1977), o el capítulo inserto en el *Homenaje a Alejo Carpentier* (1970), por Carlos Santander, «Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier». O, finalmente, por citar uno de los muchos, de Emir Rodríguez Monegal «Lo real y lo maravilloso en El reino de este mundo» (1972), en el tratado *Asedios a Carpentier*, coordinado por Klaus Müller Bergh.

A cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera [...]. Así como en Europa occidental el folklore danzarino, por ejemplo, ha perdido todo carácter mágico e invocatorio, rara es la danza colectiva, en América, que no encierre un hondo sentido ritual, creándose en torno a él todo un proceso iniciado: tal los bailes de la santería cubana, o la prodigiosa versión negroide de la fiesta del Corpus. (Carpentier, 2011: 12-13).

Alejo Carpentier revela haber incurrido, en sucesivas ocasiones, en un llamativo experimento en su afán por apresar la escurridiza esencia del ente mestizo y de su *epos* envolvente -exuberante, maravilloso y sobrenatural-, esto es, el de hacer “la descripción de un paisaje americano tratando de hacer un *pastiche*, de una imitación del estilo de Azorín. Aun así me fue completamente imposible. [...] Un foso profundo se ha cavado entre el español de América y el de España” (Carpentier, 1980: 72). Lo confiesa el autor en el ensayo *Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana*. De ahí, pues, su deliberado barroquismo, que se yergue en tanto que necesidad epistemológica, antes que en presuntuosidad estilística o necio pavoneo.

Esta naturaleza acumulativa que al parecer determina y gobierna la prosa del autor cubano -exuberante tejido que mil veces se hace y se rehace- da como resultado un texto hermético y cabal, como un círculo concéntrico, cerrado y perfecto, que no admite duda o vacilación, merma o agregado⁸.

Mientras que, por un lado, la prosa de Juan José Saer o de Felisberto Hernández -guardando las distancias que puedan tenderse entre ambas tipologías de escritura- parecen invocar respectivamente una estructura abierta de carácter sesgado e indeterminado, que inquiere e interroga al lector para alcanzar su completitud; la escritura de Alejo Carpentier, por otro lado, se nos presenta como sistema homogéneo y totalizador, que no interpela, sino que ya es respuesta.

El conjunto de relatos breves que integra el compilatorio de Felisberto Hernández, *Nadie encendía las lámparas*, se descubre, sin ir más lejos, cual totalidad hechizada en el mismo proceso de realizarse, cual un borrador perpetuo sujeto a cambios y reinterpretaciones perennes; inagotable *potencia* aristotélica en aras de hacerse *acto*. Hernández equipara sus cuentos a una planta de la que cabe hacer brotar

⁸ Sagrario Ruiz Baños califica la escritura del autor, justamente, como “diversidad aglutinadora” (Ruiz Baños, 1986: 65).

improvisadamente “hojas de poesía” (Hernández, 2010: 77) o en palabras del erudito Enrique Valdés “el cuento [hernandiano] en ese sentido, se hace solo, como a su pesar, en el mismo acto de escribir, tal como una improvisación musical” (Valdés 2002: 92). En tal caso vendría a colación identificar el *modus procedendi* que rige el relato felisbertiano con el del *estándar* de jazz⁹* (un *Autumn Leaves*, un *All of me* o un *My funny Valentine*, entre los muchos plausibles), el cual admite -como sabemos- ilimitadas rearmonizaciones*, además de sus rigurosas tandas de improvisación discursiva. O sea, la partitura original del *estándar* funcionaría en tanto que totalidad, si bien tolerando incontables variaciones, relecturas y *arreglos musicales**, licencioso aporte del futurible intérprete, músico o arreglista.

Huelga decir, entonces, que el discurrir del autor uruguayo a través de sus relatos sería equiparable, en determinados momentos, al de un pianista jazzístico, raudo e intuitivo, que cimienta su poética no tanto sobre un rigor artesano o una minuciosidad formal que raye en lo monomaniaco, antes bien sobre el tanteo, la naturalidad y la voluntariosa improvisación. Ocurrirá lo contrario en los escritos de Alejo Carpentier, en donde para el autor no ha cabida para el arrobo: “Estoy de acuerdo con Bergamín [expone Carpentier], y también con otro amigo mío, el director de orquesta Erich Kleiber, que decía: «un compositor es ante todo un señor que se pone a escribir música todas las mañanas a las siete»” (Chao, 1998: 15). Más adelante confiesa el escritor que a veces se le pregunta cuánto tiempo tardó en escribir *El Siglo de las Luces* a lo cual responde: “en escribirlo, seis meses, pero en prepararlo tres años” (Chao, 1998: 21).

Si Felisberto Hernández, en definitiva, escribe según pulsa la tecla un pianista de música moderna y jazz ejecutando el imperecedero *Autumn Leaves* y sus ruedas de riguroso *piano solo*, el *modus operandi* de Alejo Carpentier evoca al del músico de

⁹ Por tal de agilizar la lectura de la presente tesis, hemos incluido en la parte final de esta un *Glosario de términos musicales* dirigido al estudioso poco avezado en terminología musical o nociones elementales de armonía. De este modo, evitaremos largos circunloquios para presentar o diseccionar usos musicales o conceptos teóricos más o menos básicos (arreglo musical, estándar de jazz, calderón, corchea, organología, neuma, tonalidad, dominante secundario, etc.) que podrían entorpecer la reflexión y el análisis de lo que sí es preeminente en esta investigación, es decir el examen de la ensayística musicológica de Alejo Carpentier y las repercusiones de la misma en su novelística ulterior. Consecuentemente, a partir de ahora todas las palabras insertas en el susodicho glosario aparecerán marcadas en el cuerpo del texto con un asterisco a la derecha. Solo atenderemos a solucionar y dilucidar cuestiones musicales cuando la naturaleza de la problemática a tratar lo haga absolutamente necesario llegado el caso.

conservatorio adiestrado en la tradición conocida asiduamente como clásica¹⁰, esto es, preparando inflexible en la víspera de un concierto barroco sus metacarpos y sus falanges para la ejecución de un preludio y fuga a tres o cuatro voces del genio y figura Johann Sebastian Bach, en donde el preludio sería la ensayística; y la fuga, la novelística¹¹.

Propia o ajena, la idea de intuir así la prosa de Alejo Carpentier, cual estructura homogénea y totalizadora maquinada verticalmente merced a un proceso acumulativo de voces y materiales heterogéneos, o cual sudario itaquiano mil veces urdido y deshilachado, nos permite desflecar y discernir en el seno de la propia escritura del autor unos retazos de otros -lo musical de lo literario, lo estético de lo ideológico, lo historiográfico de lo epistemológico-, es decir, disociar cómodamente los dispares filamentos y bordaduras que se hacinan discretos y pacientes en el nocturno telar carpenteriano. Justamente ahí resultará más plausible y operativo escoger de qué hilacho tirar en pro de un análisis más conciso y particularizado de la escritura del cubano.

¹⁰ Los estudios de música moderna y jazz suelen poner especial énfasis en el aprendizaje e interpretación de los estándares de jazz, las ruedas de blues, el *be bop*, y otros estilos oriundos de la América nortea, así como en la formación del músico o intérprete en su faceta más intuitiva y creativa. En cambio, los estudios comúnmente conocidos como *clásicos* centran mayoritariamente su foco de atención en el análisis, disección e interpretación de obras pertenecientes a las modalidades barroca, clásica, romántica, impresionista y atonal. Pese a lo que pueda parecer, la especialidad en música moderna exige del intérprete tantas horas de dedicación como unos estudios de música clásica -se sabe que en ambos casos la media de estudio de un instrumento musical, sea el que sea, en aras de un rendimiento óptimo por parte del intérprete es de ocho horas diarias-, si bien los resultados perseguidos por ambas tipologías de estudio son antagónicos: mientras que la pedagogía moderna persigue generar una ilusión de espontaneidad o falsa naturalidad en el aprendiz -ilusoria en tanto que no deja de ser convenida y pautada por las leyes de la armonía y otras variables con las que el intérprete debe de estar íntimamente familiarizado-, la formación clásica propone e intensifica un trabajo de índole más bien técnica y artesanal. Con ello, queremos explicitar que no cabe hacer una apología del quehacer carpenteriano frente al felisbertiano, pues, al fin y al cabo, la elegante sencillez o la esmerada sobriedad no son hoy día, en el terreno de la literatura, calificables precisamente de mera calderilla o acciones devaluadas -antes bien, capital en expansión-. Lo explica Carpentier cuando habla de Hemingway: “Como todos los escritores de *prosa fácil* -lo franceses llaman a eso el estilo brutal-, Hemingway sólo alcanzaba esa aparente facilidad a fuerza de mucho trabajar, tachar y enmendar [...]. En un garaje próximo a su residencia tenía arreglado su estudio, cuya puerta abría cada mañana al golpe de las cinco y media o seis, enfrentándose con las cuartillas escritas la víspera” (Chao, 1998:16).

¹¹ El *preludio* es una forma musical que desde el siglo XVIII se asocia al compositor alemán Johann Sebastian Bach y a la forma musical *fuga* a raíz de la publicación de *El Clave bien temperado* (*Das wohltemperierte Klavier*, en alemán), una de las obras cumbre del músico germano, que contiene todo un conjunto de preludios y fugas, organizados por pares, en todas las tonalidades mayores y menores*. El preludio bachiano ha venido siendo delimitado como pieza musical breve -de hecho, no suele exceder las dos páginas de partitura- que sirve al ejecutante como una introducción o precalentamiento para lo que vendrá, esto es, la fuga, que es a su vez un procedimiento musical polifónico en el que se superponen divergentes leitmotivos musicales denominados sujeto, contrasujeto o respuesta según convenga. De ahí que cuando aludimos a la obra general de Alejo Carpentier nos refiramos a su ensayismo musicológico cual el preludio -el calentamiento- de lo que *a posteriori* se forjará: la fuga o la novelística del autor en su completitud de voces, interpelaciones y respuestas.

El hilo del que aquí tiraremos es, en fin, el que invoca ineluctable el elemento eufónico y/o sonoro. ¿Cómo opera, a fin de cuentas, el cubano en aras de hacer *logos* la *melos* o de dar al papel lo que compete a las leyes de la física y del sonido?, ¿qué procesos y permutaciones lógicas suscitan las unidades musicales en su faceta rítmica, melódica, armónica o estructural en los escritos del intelectual cubano?, ¿cómo persigue y ambiciona el *verbo* hacerse *música*, o de qué modo lo sonoro trata de mimetizar o transfigurar lo escrito? Y por decirlo de un modo más conciso, ¿a qué subconjunto de elementos musicales aduce Carpentier-costurero en su incansable teje-deshila, urde-desfleca?¹²

Es archisabido que la historiografía crítica sobre la novelística autoral, que compendia textos de toda índole, es, hoy día, prolija y extensísima. Carpentier es, con Borges y Cortázar, uno de los escritores latinoamericanos más ensayados por parte del aparato crítico. La obra de Patricia Rubio de Lértora y Richard A. Young, *Carpentier ante la crítica. Bibliografía comentada*, incluye, hasta 1985, más de 1.700 textos críticos sobre la prosa del cubano en formato opúsculo, tratado mayor, ensayo o antología. Por no hablar de la monumental labor emprendida por Araceli García Carranza, quien, en el seno de la *Fundación Alejo Carpentier*, ha trazado un listado de la bibliografía pasiva sobre el escritor que compila miles de artículos y manuales críticos hasta fecha reciente. Tal fiebre para con la prosa carpenteriana, que arranca en los sesenta y que se prolonga durante varios lustros (siendo más específicos, hasta mediados de los noventa), rebrota nuevamente en la celebración del centenario del nacimiento del autor (2004), con todo un subconjunto de obras y acercamientos indudablemente alentadores e innovadores sitios en la bibliografía crítica de la presente tesis -Anke Birkenmaier, Echeverría, Álvaro Salvador, Ángel Esteban, Armando Cristóbal, Wilfredo Cancio, Miampika, entre otros-.

Rastrear los trabajos de la crítica especializada en la narrativa de Alejo Carpentier que de manera sucinta reseñen la relevancia del hecho sonoro en la escritura del cubano

¹² Una de las particularidades del discurso musical, que no comparten otras disciplinas artísticas como la literaria, la escultórica, la cinematográfica o la pictórica, es la instantaneidad. Un fraseo de piano, un arpegiado de guitarra o un portamento de violín, evocado ante un auditorio, desaparece en la nada, en virtud de la belleza, en el mismo instante de realizarse. En *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky reseña que “la música, extremadamente emancipada de la naturaleza, no necesita tomar de prestado formas externas para su lenguaje” (Kandinsky, 1977: 55). De ahí que podamos decir que la literatura -escrita- pertenezca al papel; la pintura, la escultura y la arquitectura, al espacio; y la música, al aire y al tiempo o, lo que es lo mismo, al viento.

resulta tarea, como es fácil de imaginar, a todas luces impracticable en tanto que, como vemos, los estudios carpenterianos se cuentan por millares y crecen desafortadamente. No obstante, lo que no nos parece quimérico es proceder a la catalogación y ordenamiento de aquellos textos que, con mayor o menor frescura, hayan sondeado la narrativa del autor desde una perspectiva multidisciplinar de cariz eufónico-literario. Nuestra odiseica navegación por el piélago de la bibliografía secundaria, superada la expectativa sobre qué podemos decir que no se haya dicho ya, reveló la insuficiencia de textos críticos que aúnen la experiencia filológica y la musicológica y que ensayen un acercamiento interdisciplinar a la prosa autoral en su formato novelístico, pero sobre todo, y muy particularmente, en su formato ensayístico. Los acercamientos al ensayismo musicológico carpenteriano desde cualquier enfoque son, como veremos, ya no exiguos, sino inexistentes, como quedará explicitado en lo sucesivo en la formulación de un rigurosísimo estado de la cuestión.

Uno de los más clásicos tratados sobre Alejo Carpentier y los rasgos constitutivos de su escritura, mentado en un sinfín de estudios críticos y opúsculos sobre el autor y que cabe citar en primerísima posición, es *La obra narrativa de Alejo Carpentier* (1970) por Alexis Márquez Rodríguez, quien tendría la impagable satisfacción de escuchar al propio Carpentier “expresar su absoluto acuerdo con toda nuestra interpretación de su obra narrativa” (Márquez Rodríguez, 1970: 12). Por sus coordenadas espacio-temporales, dicho estudio no ofrece una visión de conjunto de la ópera carpenteriana, puesto que en el año 1970 Carpentier no había rematado su ciclo novelístico con *El recurso del método*, *Concierto Barroco*, *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*. De ahí que el pormenorizado examen estilístico emprendido por Márquez se quede paticojo por cuanto solo compila las obras publicadas por el cubano desde *¡Écue-Yamba-Ó!* hasta *El siglo de las luces*. La obra de Márquez no integra ninguna sección específica destinada al examen del elemento eufónico en la narrativa del autor, si bien desembrolla sorpresivamente varias problemáticas que colindan con lo que nos interesa, a saber, la delineación del selvático universo sonoro sondeado por el innominado protagonista de *Los pasos perdidos* (Márquez Rodríguez, 1970, 67-69), la más que dudosa sistematización estructural de la novelita *El acoso* según lo decretado por las leyes que rigen la forma sonata (Márquez Rodríguez, 1970: 79-81) y, por fin, el esbozo de un tiempo circular, finura recurrente en la prosa del cubano, según nociones y pautas de cariz eufónico y/o musical (Márquez Rodríguez, 1970: 22). En el prólogo a su propia obra,

Alexis Márquez, prudente, se excusa anotando que “como es obvio, el análisis e interpretación de estas transposiciones a lo formal literario de elementos formales de la música, requiere un conocimiento profundo y especializado de estos últimos, del cual carecemos” (Márquez Rodríguez, 1970: 10).

Del mismo año es el *Homenaje a Alejo Carpentier: variaciones interpretativas en torno a su obra*, coordinado por el maestro Helmy F. Giacomani, donde se halla inserto, por cierto, el famoso diálogo de Carpentier con César Leante, *Confesiones de un escritor barroco* (1964). En dicho homenaje son compilados, también, el opúsculo de Emil Volek, «Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de El acoso, de Alejo Carpentier», publicado, primeramente, en la revista *Philologica Pragensia* (1969); y otro de Helmy F. Giacomani con título «La relación músico-literaria entre la Tercera Sinfonía Heroica, de Beethoven, y la novela El acoso, de Alejo Carpentier» (1968). Ambos escritos abordan, con escasísima fortuna, el análisis estructural de la novelita breve *El acoso* según lo decretado por las leyes que gobiernan la forma sonata y el concierto sinfónico, respectivamente. Páginas y páginas atestadas de incorrecciones teóricas e imprecisas circunloquios. Recordemos, a tenor de ello, que fue Carpentier quien sugirió, acaso en una cruel chanza a sus futuribles críticos, que *El acoso* funciona según “una forma que es la que se llama en música la forma sonata” (Chao, 1998: 143).

Dos años más tarde, Klaus Müller Bergh publica el prolijo tratado *Alejo Carpentier. Estudio biográfico crítico* (1972), en donde tampoco ha cabida para ninguna sección de índole interdisciplinar músico-literaria. Con todo, el estudio alude de manera sucinta y eventual a la faceta pianística que ostenta el cubano y a las concomitancias de su prosa con el discurso eufónico o sonoro¹³. El trabajo de Müller Bergh nos remitiría, por cierto, a dos fuentes de particular interés. Por un lado, el escrito técnico de Emil Volek, «Los pasos perdidos» en *Universidad de La Habana -1967-*, que brega de nuevo, con poca fortuna, con las analogías estructurales que el erudito deduce entre la novela *Los pasos perdidos* y la forma sonata; la relación de hechos vuelve a ser absolutamente arbitraria. Y por otro lado, está el opúsculo de Helmy F. Giacomani, en *Hispanófila*, «La

¹³ “El hecho de que Carpentier sea musicólogo de renombre nos explica, en parte, cómo su protagonista es compositor y cómo muchos de los personajes novelescos tocan instrumentos o muestran afición por la música” (Müller Bergh, 1972: 151).

estructura musical en la novelística de Alejo Carpentier» (1968), en la misma línea teórica que el anterior.

En diciembre del mismo año, Klaus Müller Bergh coordina un compendio de estudios sobre la narrativa del escritor bajo el rótulo *Asedios a Carpentier. Once ensayos críticos sobre el novelista cubano* (1972). Ninguno de ellos se centra privativamente en la indagación del hecho sonoro en la narrativa autoral, aunque resultan de especial relevancia las reflexiones del propio Müller Bergh en torno a la hipotética, y más que dudosa, dependencia estructural del cuento *Oficio de tinieblas* de la música (Müller Bergh, 1972: 56), así como la lectura crítica de Manuel Duran del relato breve *Viaje a la semilla* en la sección «Viaje a la semilla: el cómo y el porqué de una pequeña obra maestra», según la cual “la obra presenta una estructura en tres partes -nos sentimos casi tentados a escribir tres *tempi*, *allegro*, *andante*, *allegro*-“ (Duran, 1972: 71).

En setiembre de 1975, aparece el breve artículo «Música barroca y la realidad del nuevo mundo» por María Gowland de Gallo, con motivo de la reciente publicación de *Concierto barroco*, convirtiéndose acaso en el primer estudio indagatorio de la novelita breve desde un prisma dual que armoniza el examen de lo sonoro y de lo literario. El texto ostenta una posición inaugural en la larga tradición de textos interdisciplinarios músico-literarios que se suman, en los siguientes lustros, a la aventura de indagar el hecho eufónico y/o musical en *Concierto barroco*.

Francisco Tovar publicará, mismamente, en el año 1977 el opúsculo «Ideas y sonidos de Alejo Carpentier. La danza de las palabras», texto más prometedor por el título que por el contenido. Dicho escrito, inserto *a posteriori* en el recopilatorio de textos críticos *Alejo Carpentier. América, la imagen de una conjunción*, reúne y sintetiza todo un conjunto de discursos oficiales, conferencias y fragmentos de entrevistas concedidas por Carpentier en aras de elaborar un sucinto retrato biográfico del mismo que desvele, no únicamente su vertiente en tanto que cuentista y novelista, sino también su faceta -más ignota- como pianista y musicólogo.

Cuatro años más tarde ve la luz el tratado de Frank Janney, *Alejo Carpentier and his early works*, contenedor de todo un conglomerado de sugestivas reflexiones de índole musicológica sobre el virtual influjo afrocubano, en un plano sonoro entiéndase, que recibe, según el erudito, la novela minorista del cubano *¡Écue-Yamba-Ó!*. Más tarde, en

el mismo escrito, el crítico inventariará de modo rigurosísimo algunos de los libretos proyectados por Carpentier en su periodo afrocubanista junto a compositores del renombre de Edgar Varèse o Marius François Gaillard. Dicho estudio compila, mismamente, algunas eventuales e inesperadas experiencias musicales que el propio Alejo vivió en su exilio parisino durante los años treinta. Verbigracia, por citar una de las varias: “Carpentier wrote the text and synchronized the music for the French documentary «Le Vaudou»¹⁴” (Janney, 1981: 70).

No sería hasta 1981, empero, que se produjese la publicación del primer estudio crítico centrado en el análisis metódico y sistematizado de los elementos eufónicos que se hacían, discretos, en la *penelopienne* prosa de Carpentier-tejedor: *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier* de Leonardo Acosta¹⁵. Por su enfoque dual, dicho tratado es pionero y se halla en el punto de arranque de una exigua tradición de textos críticos que indagan la narrativa del autor desde una dupla perspectiva que invoca, en la misma medida, el elemento musical y el literario. Pese a lo novedoso del examen acometido por Acosta, el texto ostenta algunas indeterminaciones, a saber, las analogías estructurales que se establecen, por enésimo intento, entre *El acoso* y la forma sonata (Acosta, 1981, 21-22), o la dudosa y malintencionada lectura del erudito del relato *Viaje a la semilla*, cual si se tratase de una “variante de la serie inicial dodecafónica* conocida como *cancrizans* o *cangrejo*, y que consiste en la misma serie básica pero al revés” (Acosta, 1981: 23).

En la misma línea reflexiva que los mentados estudios sobre analogías estructurales cabría citar, también, el opúsculo de Antonio Benítez Rojo «“El camino de Santiago”, de Alejo Carpentier y el Canon Perpetuus, de Juan Sebastian Bach: Paralelismo estructural», publicado en *Revista Iberoamericana* en abril de 1983. Acorde con el especialista Gabriel María Rubio Navarro, con el que coincidimos en no pocos aspectos por lo que al caso atañe, el escrito de Benítez Rojo hace pensar que “más que hallarnos ante una casualidad [en lo que a correlaciones entre el *Canon Perpetuus* y el

¹⁴ “Carpentier escribió el texto y sincronizó la música para el documental francés «Le Vaudou»” (la traducción es nuestra).

¹⁵ “Más tarde, al encarar el perenne interés de Carpentier por la música y su empleo de procedimientos típicamente musicales, nos pareció entrever en este hecho una de las razones por las cuales la novela épica de nuestro escritor es tan distinta, en estructura y recursos estilísticos, a las de otros novelistas eminentemente épicos, del pasado o del presente” (Acosta, 1981: 9).

cuento de Carpentier se refiere], nos encontramos frente a las consecuencias de un acto deliberado” (Rubio Navarro, 1999: 143), como ocurre, en general, en tal suerte de tanteos. Con todo, Rubio Navarro anota que el trabajo de Rojo, junto a las contribuciones de Benito Peregrin en lo que respecta a las concomitancias dialógicas entre el barroco musical y el poético, aportan una orientación metodológica que resulta imprescindible en aras de practicar un acercamiento óptimo desde esta línea investigadora.

Del mismo año es, por cierto, el conciso artículo «Contextos musicales en Concierto Barroco» de Hortensia-R Morell en *Revista Iberoamericana*, de particular interés, y del que nos valdremos provisoriamente en la sección final del capítulo cuarto. Ese año aparecerá, asimismo, inserto en las obras completas de Hilario González, un capítulo inédito sobre la faceta musicológica que ostenta el autor, intitulado «Alejo Carpentier: precursor del movimiento afrocubano», de insigne valor documental por su exploración del Carpentier minorista desde un prisma músico-biográfico.

Lo mismo vale para la falsa entrevista *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier* (1984) de Ramón Chao, reeditada en 1998 con diferente título, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, acaso con la finalidad de endosar el libro por partida doble al cándido carpenteriólogo. No se trata, según palabras del estudioso, de un libro de conversaciones entre él y Carpentier, “sino de una minuciosa selección de sus declaraciones a la prensa francesa, española y latinoamericana; de sus miles de artículos publicados en *El Nacional* de Caracas o en la revista cubana *Carteles*, así como de sus conferencias y ensayos” (Chao, 1984: 6). Dicho compendio remite reiteradamente a la experiencia compositiva que gasta el autor cubano en sus mocedades, a sus usos y enfoques de calado musicológico en lo que a la confección de su prosa pertoca, así como a otro subconjunto de percepciones de índole interdisciplinar que el autor expresa a lo largo de sus días. Contiene el estudio, por cierto, una sección íntegra dedicada a recoger las consideraciones del cubano por lo que respecta a su propio ensayo *La música en Cuba*.

Carlos Santander se convierte, en el año 1985, en el primer estudioso de la obra del autor -y no será el último- que bajo el rótulo «La estructura musical en “Los fugitivos”, de Alejo Carpentier» acaba realizando un pormenorizado análisis del mentado cuento sin aducir apenas a problemáticas musicales desde una perspectiva formalista o constructivista, como vaticinaba el título de su propio estudio. Anota Santander que “la fuga, en esencia, consiste en un tema que da origen a un sujet que genera un anti-sujet y

ambos, persiguiéndose y en contrapunto, originan un tercer sujet que los absorbe al final” (Santander, 1985: 244), brindándonos, de esta manera, una de las definiciones más imprecisas jamás pautadas sobre la forma fuga, y acuñando, asimismo, los conceptos *sujet* y *antisujet*. Acaso se refería Santander al *sujeto* musical y al *contrasujeto* propiamente dichos, nociones terminológicas más en boga entre los especialistas de la poética sonora bachiana.

Del año 1986 data, por cierto, otro texto imprescindible de Sagrario Ruiz Baños inserto en la revista *Anales de Filología Hispánica*, intitulado «La música como expresión humanística en una novela de Alejo Carpentier, estructura fugada de *La consagración de la primavera*», detallado examen del influjo stravinskiano que luce la novela homónima en un plano fundamentalmente temático. Recoge también, el texto, algunas vagas alusiones a la conjetural dependencia de la novela de la forma fugada*. Ruiz Baños señala que Carpentier (en la misma línea que el Huxley de *Contrapunto* o la Virginia Woolf de *Las olas*) “aboga por la unión de dos artes (música y literatura) que, en su afinidad, ofrecen al autor las condiciones óptimas para el desarrollo de su concepción vital” (Ruiz Baños, 1986: 65). De ahí que, a menudo, podamos hablar, desde una asimilación metaforizada del texto carpenteriano, de modalidades fugadas, alternancia de voces que bregan y confluyen, armonía textual o *architextura* musicalizada, en lo que pertoca a la caracterización de escritos como *El reino de este mundo*, *El siglo de las luces*, *El acoso*, *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*. Aboga por lo mismo, un año después, Argelia Fernández Carracedo en el opúsculo «El contrapunteo en *El Arpa y la sombra de Alejo Carpentier*» en *Escritura*.

Al 1986 se remonta, asimismo, el escasamente mencionado artículo de Paco Tovar, «Stravinsky y Carpentier. La consagración de la primavera» en *Scriptura*. Tovar insiste en el paralelismo elemental que hermana la consagración stravinskiana con la carpenteriana y, si bien el crítico brega exitosamente con una terminología musical engorrosa y enmarañada, no acaba de establecer unos vínculos precisos entre el ballet del ruso y su primo hermano textual.

A inicios de los noventa, José Antonio Sánchez Zamorano publica «El siglo de las luces: una sonata de Alejo Carpentier» (1990) en la revista *Philologia Hispalensis*. Discrepamos, nuevamente, con el ejercicio constructivista de Sánchez Zamorano, que trata de relatar la esencia de *El siglo de las luces* desde los mecanismos que cimientan la

forma sonata. Sánchez Zamorano estima, erróneamente, que se ha concebido “*El reino de este mundo* (1949) como una suite de ballet. *Los pasos perdidos* (1953) se ha puesto en relación con una cantata. *El acoso* (1956) puede considerarse como sonata -o como sinfonía-. *El siglo de las luces* (1962) se aproximaría al poema sinfónico” (Sánchez Zamorano, 1990: 327), y así, sucesivamente, hasta *El recurso del método* y *Concierto barroco*, que son, a ojos del erudito, un *concerto grosso**, siguiendo de cerca en ello lo que habría expuesto ya, años atrás, Leonardo Acosta en su estudio *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier* (1981). Tales analogías son, por completo, arbitrarias, por cuanto no se tiene noticia de que Carpentier trabajase específicamente desde esos moldes. Convergemos, eso sí, con Sánchez Zamorano en lo que compete a una concepción menos circular de los tiempos ensayados por el primer Carpentier en *¡Écue-Yamba-Ó!*, *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*¹⁶.

Un año más tarde se celebra en Barcelona, entre el 15 y el 19 de junio, el *XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, coordinado por Joaquín Marco, donde Curiel Rosario presenta una breve ponencia -no por ello menos sugestiva- titulada «Música y literatura en Concierto barroco de Alejo Carpentier: un caso de hibridez». La publicación se hizo efectiva en actas en el año 1994, y en esta, ya lo vaticina el título, la estudiosa postula una teoría mestiza del discurso eufónico según lo pautado por el autor en su novelita breve.

De 1993 es, mismamente, el capítulo de Jesús Benítez Villalba «La revolución traicionada: Carpentier y Beethoven. El acoso y la Sinfonía Heroica», compilado en *Hispanoamérica en sus textos* por Eva Valcárcel. El escrito, un poco en la línea de otro opúsculo sobre Stravinsky y Carpentier de Francisco Tovar citado en lo antecedente, trata de hermanar el texto novelístico del cubano y el texto sinfónico beethoveniano con éxito relativo. Pocos años después, Cristian Montes publicará el breve artículo «Música e identidad en la novela *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier» (1998) en *Revista de Humanidades*, inexacto en sus elucubraciones, pero del que nos valdremos en la última sección del capítulo cuarto.

¹⁶ “En ocasiones se ha acusado a Carpentier de proponer una visión cíclica, demasiado cíclica, de la historia, con lo que su narrativa vendría a caer en el pesimismo inherente a toda concepción de «eterno retorno de lo idéntico»” (Sánchez Zamorano, 1990: 329).

En 1999 aparece uno de los tratados más complejos y austeros por lo que al enfoque aproximativo a la prosa autoral desde un prisma multidisciplinar eufónico-literario atañe: *Música y escritura en Alejo Carpentier* de Gabriel María Rubio Navarro. El estudioso converge con nuestra línea reflexiva en su revisión de los estudios carpenterianos que ensayan analogías estructurales entre la forma sonata, la sinfonía o la forma fugada y la novelística autoral, imputando a *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier* (1981) de Leonardo Acosta, al mentado opúsculo de Antonio Benítez Rojo (1983) que asocia el *Canon Perpetuus* de Johann Sebastian al cuento *Los fugitivos*, y al estudio *Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de El Acoso de Alejo Carpentier* (1970) de Emil Volek, escaso valor funcional. Rubio Navarro centra su línea investigadora en el exhaustivo examen de los elementos sonoros que se hacían, celadamente, en la prosa autoral, primordialmente en un estadio temático y estilístico, así como a la sucinta delineación del itinerario vital que gasta el autor cubano, haciendo esencial hincapié en su experiencia en tanto que pianista y futurible apólogo del afrocubanismo sonoro. No hace alusiones apenas, el estudioso, -lo que nos parece punible- al ensayismo de cariz musicológico proyectado por el cubano a lo largo de su vida. Verbigracia, ensayos como *Tristán e Isolda en Tierra Firme* o *Los orígenes de la música y la música primitiva*, de insigne valor en la gestación de una poética de la novela, ni siquiera aparecen mentadas en la bibliografía crítica del susodicho estudio.

Entretanto, en los últimos años, los estudios en torno a la faceta musicológica que ostenta el autor y a los usos y herramientas que el Carpentier novelista toma de su experiencia en tanto que pianista, director radial o musicólogo han crecido considerablemente. Cabe mencionar, con el fin de apuntalar el presente estado de la cuestión, el provechoso estudio de Leiling Chan, «Una novela musical: Concierto Barroco de Alejo Carpentier» (2002), compendiado por Silvia Alonso en un sugestivo manual -de los pocos en el ámbito disciplinar del hispanismo- titulado *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*; el artículo, del mismo año, «Un air de sonatine sur fonds narratifs: “Los fugitivos”, nouvelle d’Alejo Carpentier» por Klüppelholz en *Langues néo-latines: Revue des langues vivantes romanes*, de escaso valor funcional, o el conciso escrito de Rita de Maeseneer «Luis Rafael Sánchez y Alejo Carpentier: percusionista y violinista en un fenomenal concierto barroco» (2004) en *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*. Asimismo, por su valor en tanto que fuente documental de primer nivel, merecen una citación expresa los escritos de Carlos

Villanueva, «Y el Sonido se hizo Palabra: escuchando fragmentos de Alejo Carpentier» (2005), accesible online, en *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, en donde el erudito esboza algunas líneas maestras sobre la música en Carpentier, preludiando acaso alguna de las ideas que acuñamos en la presente tesis -concepción del articulismo musicológico de juventud del autor como antecesor de los textos mayores, puntuales alusiones a *Tristán e Isolda en Tierra Firme* en tanto que texto que determina la estética del futuro novelista, deserción del joven Carpentier de la órbita afrocubanista, etc.-, o, del mismo autor, «La música española en Alejo Carpentier», en las *Actas del Seminario Internacional, Santiago de Compostela*, festejado entre el 2 y 5 de marzo de 2005 en la norteña ciudad ibérica. El escrito, como sugiere el título, aborda una problemática muy específica y desembrolla sus reflexiones en un plano estrictamente musicológico, si bien nos valdremos del mismo a lo largo de nuestra investigación según convenga. Por colindar con la perspectiva interdisciplinar a que aspiramos merecen ser mentados, aunque la música en Carpentier no sea su principal móvil de estudio, el manual de Armando Cristóbal *Del Acoso a la Consagración. La Cuba del siglo XX en la novelística de Alejo Carpentier* (2004), que sigue bregando, sin éxito, en el terreno de las analogías estructurales, inventariando un nuevo intento frustrado en lo que compete a las interrelaciones entre la forma sonata y la novelita breve *El acoso*; de Anke Birkenmaier, *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina* (2006), que contiene secciones dedicadas íntegramente al pormenorizado análisis del elemento eufónico en la novelística del autor -«Hacia un ritmo latinoamericano: la música en *Guerra del tiempo*» (Birkenmaier, 2006: 138) o «Voces lejanas: La radio y el gramófono en las novelas americanas de Carpentier» (Birkenmaier, 2006: 216)-, o el prolijo tratado de Wilfredo Cancio, *Crónicas de la impaciencia. El periodismo de Alejo Carpentier* (2010), centrado, como augura el título, en la faceta periodística del autor en su etapa de juventud, pero con ininterrumpidas alusiones a su faceta en tanto que musicólogo.

Resulta de obligada citación, finalmente, la tesis doctoral de Katia Chornik intitulada *The role of music in selected novels and associated writings of Alejo Carpentier: primeval expression, structural analogies and performance*, depositada en agosto de 2010 y leída meses después en la Open University of Oxford. En dicho estudio, la doctoranda enumera algunas de las fuentes que hemos catalogado en nuestro amplio

estado de la cuestión, además de otras inéditas que presentaremos, llegado el caso, a lo largo de nuestra ruta¹⁷.

La presentación del estado de la cuestión evidencia la existencia de singulares lagunas en el vasto piélago integrado por la bibliografía crítica del autor. Por un lado, existe un evidente vacío bibliográfico para con la ensayística musicológica del cubano - también la general- y para con su labor en tanto que articulista en un sinnúmero de revistas de lo más variopintas¹⁸. Por otro lado, pese a la afluencia de estudios músico-literarios que se han publicado en aras de indagar y desembrollar el texto novelístico del autor desde un prisma multidisciplinar, algunos de esos acercamientos ostentan cierto grado de indeterminación, lo que obliga a una revisión más o menos parcial, según convenga, de sus postulados, si no a una enmienda total de sus propuestas más arriesgadas. Volvemos a hacer explícito, por cierto, nuestro escepticismo ante el ensayismo de cariz formalista o constructivista que trata de establecer vínculos o equivalencias forzadas entre el texto novelístico del autor y las estructuras musicales en sus más divergentes tipologías -sonata, preludio y fuga, sinfonía, ópera y *concerto grosso*-, muy a la geométrica manera de Kandinsky puesto ante determinados lienzos.

Los propósitos esenciales de nuestra investigación pasan, por tanto, por tratar de colmar, primeramente, los boquetes y brechas que luce el compacto corpus de bibliografía pasiva sobre Alejo Carpentier, que aglutina estudios de toda índole; sobre todo por lo que respecta al ensayo musicológico del autor, que nos disponemos a rastrear y examinar metódicamente en lo sucesivo en un plano temático, estructural, estilístico y hermenéutico, desde una dupla perspectiva que armonice lo filológico y lo musicológico. A tales efectos, nos dispondremos, justamente, a desempolvar toda una serie de escritos que, dentro del dilatado organigrama narrativo carpenteriano, ocupan, hoy día, una posición irrazonablemente marginal. Aludimos al ensayo madre, *La música en Cuba*, el

¹⁷ Por su especificidad han de mentarse aparte el opúsculo de Norbert Francis en la revista taiwanesa *Tamkang Journal of Humanities and Social Sciences*, «La ruta de Alejo Carpentier: teoría de los orígenes de la música y los géneros estéticos» (2006) o de Pablo Montoya Campuzano, «Los pasos perdidos y las teorías sobre el origen de la música» (2005), en la revista virtual *Redalyc*, de gran utilidad en la primera sección del capítulo VI, centrado, justamente, en el ensayo de Carpentier *Los orígenes de la música y la música primitiva* que aborda problemáticas genésico-sonoras desde una perspectiva fundamentalmente musicológica.

¹⁸ Suponen una excepción al caso, la obra de Wilfredo Cancio *Crónicas de la impaciencia* (2010), recién citada, y el breve opúsculo de López Lemus «Alejo Carpentier o el periodista» (1991) en *Revista Iberoamericana*.

ensayo hermano *Tristán e Isolda en Tierra Firme* (1949), y, en menor medida, a los textos suplementarios *Del folklorismo musical* (1964) y *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música* (1974). Separadamente, merece una alusión singular el inédito *Los orígenes de la música y la música primitiva*, de fecha imprecisa. En segunda término, pautaremos, en lo que supone una de las líneas maestras de nuestra investigación, el itinerario que hermana los escritos musicológicos del autor con sus textos novelísticos, como si los primeros fueran el clarividente antecesor, la antesala-recibidor de lo que está por venir: el ensayo, el preludio; la novela, la fuga.

Si bien tal hipótesis, que entiende el texto musicológico carpenteriano cual un ensayo de lo novelado, había sido inventariada desde varios enfoques por parte del aparato crítico de carpenteriólogos, desde hace años, nadie había entrado a desembrollarla pormenorizadamente en tanto que material de interés en el ámbito de los estudios filológicos. Por enumerar algunos ejemplos, recordaremos que en 1970 en el tratado *La obra narrativa de Alejo Carpentier*, Alexis Márquez Rodríguez ya auguró la importancia del “copiosísimo material periodístico producido por él [Carpentier] durante catorce años de permanencia en Venezuela [...] porque fue precisamente en ese período cuando se escribieron todos los cuentos y novelas estudiados por nosotros” (Márquez Rodríguez, 1970: 10), con la sola excepción de *¡Écue-Yamba-Ó!* y el relato breve *Viaje a la semilla*. Fue Müller Bergh quien, en 1972, acertó al conferir al periodismo crítico carpenteriano y su ensayismo musicológico -anterior a *El reino de este mundo*, se entiende- una función instructiva o formativa que armaría al futurible novelista de una asombrosa armamentística estética y cultural (Müller Bergh, 1972: 32). Tres años después, Esther P. Mocega indicó que al efecto de los preparativos de la revolución haitiana, relatada en *El reino de este mundo*, “resulta interesante reproducir lo que se lee en el libro de Carpentier, *La música en Cuba*” (Mocega-González, 1975: 105). En *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*, Leonardo Acosta refirió que en las más importantes creaciones literarias del autor “reaparecen temas y personajes que ya conocíamos a través de la lectura de *La música en Cuba*” (Acosta, 1981: 25). En 1985, Velayos Zurdo, a tenor de unas disquisiciones sobre *La consagración de la primavera*, anotó que “dicha novela no solo refleja el sentir del autor en esta época, sino que recoge también numerosos datos concretos, tomados [...] de las crónicas escritas por aquellos años para *Social y Carteles*” (Velayos Zurdo, 1985: 72), o sea, el periodismo crítico -antecesor del ensayo musicológico, como hemos pautado- ponderado también en tanto que antecedente del

texto novelístico carpenteriano. Y así, de modo reiterado, hasta artículos y estudios de mayor vigencia y actualidad: en 2003, Armando Cristóbal insiste en que “resulta interesante el que sean estas reflexiones, aparecidas en sus crónicas periodísticas, las que se transparenten en el angustioso itinerario que recorre Vera” (Cristóbal, 2003: 168) en *La consagración de la primavera*, o Pogolotti, en *El ojo de Alejo*, indica cómo la indagación de la musical en el ensayo madre y “los vínculos de trabajo con los compositores Roldán y Caturla conducen a una concepción de cultura que rompe los tradicionales linderos de las bellas artes. El mestizaje cultural se descubre en los términos concretos” (Pogolotti, 2007: 86-87), o, finalmente, por citar uno de los muchos, Cancio habla en *Crónicas de la impaciencia. El periodismo de Alejo Carpentier* de la necesidad de un estudio abarcador de la obra periodística carpenteriana, “vista en estrecha relación con la concepción narrativa del escritor” (Cancio, 2010: 16).

Para la consecución de tales objetivos se ha desarrollado un corpus metodológico que nos lleve a encauzar un examen prolijo y pormenorizado de los textos vírgenes -*La música en Cuba, Tristán e Isolda en Tierra Firme, Del folklorismo musical y América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*-, que hará hincapié en el elemento eufónico, en proceso de hacerse poética novelística, sin soslayar del todo el componente literario. Dicho corpus queda compuesto, por un lado, por una base de datos general, integrada por obras que examinan el fenómeno interdisciplinar desde múltiples enfoques¹⁹; y, por otro lado, de un vasto conjunto de estudios, opúsculos y tratados mayores que constituyen lo que podríamos dar en denominar la bibliografía pasiva sobre el escritor²⁰.

¹⁹ La investigación de cariz interdisciplinario sonoro-literario es, dentro del ámbito del hispanismo, terreno prácticamente yermo, de ahí que hayamos tenido que tirar de fuentes fundamentalmente extranjeras, a saber, *Music and Literature: A Comparison of the Arts* (1948) de Calvin S. Brown, *Verbal Music in German Literature* (1968) de Steven P. Scher, *Word and Music Studies: Defining the Field* (1999) de Bernhart, W. Wolf y Scher, o *Phrase and Subject: Studies in Literature and Music* (2006) de Delia da Sousa; todas ellas de naturaleza teórico-interdisciplinar y pioneras en lo que atañe a la traducción de lo musical a lo literario. A esas obras, se suma una bibliografía más actualizada en torno a la misma problemática: *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida* (2006) de Peter Dayan, *Essays on Literature and Music* (2004) de Paul Scher –edición a cargo de W. Wolf-, *Listening in: Music, Mind, and the Modernist Narrative* (2002) de Eric Prieto, *Mallarme and Debussy: Unheard music, unseen text* (2003) de Elizabeth McCombie, o la edición de *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos* (2002) coordinada por Silvia Alonso.

²⁰ Además de la bibliografía crítica sobre el autor inventariada en el estado de la cuestión resultan de especial relevancia otros estudios críticos sobre la novelística del cubano, a saber, *La temática novelística de Alejo Carpentier* (1969) de Sánchez Boudy, el resto de secciones del *Homenaje a Alejo Carpentier*

Nuestro enfoque ha sido fundamentalmente comparativista, en tanto que hemos indagado la ensayística musicológica carpenteriana cotejándola con otras tipologías de ensayismo musical, a saber, algunos de los escritos más importantes del maestro Fernando Ortiz -*La música afrocubana* (1974), *La africanía de la música folklórica de Cuba* (1998), entre otras obras del mismo autor-, los ensayos breves de Cabrera Infante compendiados en *Mi música extremada* (1995), el célebre *¿Hay música en el hombre?* (2006) de John Blacking, *Música y descolonización* (1982) de Leonardo Acosta, además del innovador sistema clasificatorio de instrumentos musicales de naturaleza primitiva fundado por Curt Sachs y Hornbostel en 1914, u otros tratados de índole musicológica más actuales, entre otros, *Encuentros sincopados. El caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales* (2003) de Lara Ivette López de Jesús, o *Salsa, sabor y control* (1999) de Ángel G. Quintero Rivera. Con ello pretendíamos sistematizar los principios teóricos que rigen la ensayística musicológica de Alejo Carpentier, la cual se halla en proceso de emanciparse de lo pautado entre las partituras y digresiones de índole musical de sus ensayos, para hacerse teoría estética -y mestiza-, perfectamente extrapolable a la novelística y cuentística autorales. La naturaleza de nuestro estudio habrá permitido, por tanto, practicar una *deconstrucción* parcial de lo pautado por el aparato crítico en décadas precedentes, para proceder, *a posteriori*, a la postulación de un itinerario reflexivo novedoso en aras de sondear la narrativa autoral desde una perspectiva creativa e innovadora.

Por tal de abordar la problemática que nos ocupa desembrollar en los capítulos que siguen, hemos diseñado un periplo, según la senda fijada por Claudio Guillén, que conduce de lo general a lo particular, de lo *uno* a lo *diverso*, de lo total a lo específico. De ahí que, tras un primer capítulo de naturaleza introductoria que se centra en desarrollar un sucinto retrato biográfico del Carpentier novelista haciendo alusiones constantes a su faceta en tanto que pianista, director radial y musicólogo (1), planteemos, en la primera subsección del capítulo segundo (2.1.), una delimitación del género ensayístico, dirigida a

(1972), compendiadas por Helmy F. Giacomani, «*Realismo mágico*» y «*lo real maravilloso*» en *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces* (1977) de Juan Barroso, *Pasos hallados en el Reino de este mundo* (1981) de Emma Susanna Speratti-Piñero, *El diálogo con la historia de Alejo Carpentier* (1985) de Oscar Velayos Zurdo, *Cómo leer a Alejo Carpentier* (1991) de Patrick Collard, *Alejo Carpentier* (2004) de Selena Millares, o *Transculturación y poscolonialismo en el Caribe. Versiones y subversiones de Alejo Carpentier* (2005) de Landry Wilfrid Miampika, entre muchos otros.

examinar ulteriormente, de modo más metódico y sistemático, la ensayística del autor en sus divergentes formas y tipologías (2.2.).

La labor investigadora de búsqueda, cotejo y sistematización que hemos llevado a cabo con la ensayística de Alejo Carpentier en el segundo capítulo pone de manifiesto un hecho tan clamoroso como fundamental, a saber, el de la apremiante e impostergable necesidad de confeccionar una edición crítica contenedora de los ensayos del autor, organizados y sistematizados conforme a criterios lógicos y funcionales.

Lo cierto es que en el momento de depositar la presente tesis doctoral, los ensayos del autor se hallan desperdigados entre una vastísima disparidad de ediciones a cuál más truncada, confusa e insuficiente. Dichas ediciones no responden siquiera, en la mayoría de los casos, a un principio unificador que permita un ordenamiento lógico y preciso de los textos que compendian, con arreglo a un criterio cronológico, temático o estilístico. Proponemos, como pauta organizativa, un ordenamiento de los textos ensayísticos del autor según criterios temáticos -ensayo musicológico, ensayo literario, ensayo geográfico- para proceder, *a posteriori*, a una sistematización de los mismos según principios de cariz cronológico, del más antiguo al más actual.

El tercer capítulo de la presente tesis es de naturaleza esencialmente musicológica. En tal sección se desmenuza el ensayismo de cariz musicológico del autor en un plano genérico, confiriéndole a este sus atributos esenciales, delimitando sus rasgos funcionales en tanto que artefacto musicológico y/o pseudoantropológico e introduciendo, por fin, las interrelaciones que entre el mismo y la novelística general del autor se gestan (3.1.). Los ensayos musicológicos de Carpentier se hallan, como veremos, en íntima sintonía y, en un par o tres de ocasiones, sus problemáticas se solapan, se retroalimentan o, inclusive, a veces se resuelven de modo parcial invocándose recíprocamente. En dicho capítulo se introduce, mismamente, la orticiana noción de *transculturación* y se describe, en un plano estrictamente musicológico, el itinerario pautado por el ensayo madre, *La música en Cuba*, y los ensayos en formato breve, *Tristán e Isolda en Tierra Firme* y *Del folklorismo musical* (3.2 y 3.3.).

A lo largo de los capítulos cuarto y quinto -núcleo de la presente investigación- se ha pautado el examen estructural y el estudio crítico de los ensayos *La música en Cuba* y *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, en tanto que los escritos hermanos constituyen el estadio previo, a nivel teórico y nocional, de lo que, más tarde, se encarnará en novela o

cuento; como si un ensayo dependiese del otro, o como si uno fuese el violín y el otro el arco.

En el capítulo cuarto acuñamos, entonces, la noción *microcosmía sinfónica* (4.1.) con miras a fijar y caracterizar el carácter antropológico que ostenta *La música en Cuba*. Más adelante, estudiaremos los antecedentes del ensayo madre en el periodismo de juventud del escritor (4.2.), para pasar, finalmente, a desembrollar las líneas maestras que rigen el escrito (4.3.).

En el capítulo quinto abordaremos el examen estructural y nocional del ensayo *Tristán e Isolda en Tierra Firme*. Nos ocuparemos, asimismo, de revelar las concomitancias que, a nivel teórico, se producen entre el citado ensayo y el ensayismo de cariz literario del autor, así como de anotar sus solapamientos con otro texto de índole musicológica: *Del folklorismo musical* (5.1.).

Dichos escritos funcionan, ya lo hemos apuntado, en tanto que teoría estética que se hace *praxis* en la novelística autoral, problemática que nos ocuparemos de desembrollar en sus correspondientes subcapítulos y anejos (4.4. y 5.2, respectivamente).

El capítulo sexto habrá servido, finalmente, para reafirmar el estadio dialógico que ostenta la ensayística del autor, que se proyecta hacia delante en el caso de *Los orígenes de la música y la música primitiva*, por cuanto supone material de primera mano para la novela *Los pasos perdidos* (6.1.), y que se proyecta hacia atrás en el caso de *América latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión con la música* (6.2.), en tanto que exégesis del pasado creativo del autor según pautas y nociones de índole sonora o musicológica.

Con lo dicho, quede demarcado nuestro objeto de estudio y nuestro proceder metodológico. Ahora, finalmente, en lo sucesivo: ¡hágase la música!

CAPÍTULO I

BIOGRAFÍA MÚSICO-LITERARIA DE ALEJO CARPENTIER: CUANDO LA MÚSICA SE HACE PALABRA.

En la vida solo una cosa me interesa: las afirmaciones. Hay que ser *algo* y *alguien*, por afirmación de un carácter. Cuando recuerdo que, allá por los diecisiete años -no hay que olvidar que me era muy útil entonces- yo llegué a tomar en serio a tipos como Pereira, me enojo conmigo mismo. Y no es que Pereira fuera un hombre tonto pero padecía una enfermedad horrenda: el escepticismo. Y no hay que ser escéptico en la vida. Todo lo bueno que puede hacerse en ese mundo proviene de la *convicción* que se pone en lo que se hace. Si uno se deja llevar por el escepticismo, se llega al nihilismo: se desconfía de todo. ¿Para qué escribir?, ¿para qué esforzarse? No se puede coquetear con las ideas, ni con los sentimientos.

ALEJO CARPENTIER

- ¿Quisiera usted decirme qué camino debo tomar para irme de aquí?
- Eso depende, en mucho, del lugar adonde quiera ir -respondió el Gato.
- No me preocupa mayormente el lugar...-dijo Alicia.
- En tal caso, poco importa el camino -declaró el Gato.
- ... con tal de llegar a alguna parte -añadió Alicia, a modo de explicación.
- ¡Oh! -dijo el Gato-: puede usted estar segura de llegar, con tal de que camine durante un tiempo bastante largo.

LEWIS CARROLL

Explica un perturbado felino a una extraviada Alicia en un mundo onírico de prodigios y maravillas, que no importa tanto el lugar como el camino, ni siquiera la meta o las ansías de arribar a puerto debieran oscurecer el paisaje, la voluntad y el ahínco, verdaderos hacedores del Destino de los individuos. Alicia representa la duda y la inconstancia vital ante el remontarse de los tiempos, la figura gatuna, por su parte,

representa la fuerza, la voluntad, aunque también la inalterabilidad del hado frente a los tanteos del romero²¹.

Alejo Carpentier, “peregrino de su patria” (González Echevarría, 1993), se labraría resolutivo un itinerario de arrojo y felicidad, no exento este de objetivos nítidos y clarividentes, en donde lo sonoro y lo escrito jugarían un papel preeminente en lo que constituiría el trayecto creativo-vital del novelista, cumpliendo ambos con una doble función de *estrella polar* que guía los pasos de nuestro caminante empedernido, y de antídoto purgativo de las apatías existencialistas y del escepticismo.

Pese a su arrojo *a priori*, nuestro exótico andariego muy roussanianamente no pretenderá combatir los obstáculos y elementos que se crucen en su camino y preferirá abandonarse a los designios del azaroso céfiro con menoscabo de las metas y los puertos donde pueda ser arrastrado. Así lo confesará en su *Diario*, recientemente publicado en las vísperas del 2014 solo accesible, a día de hoy, en la capital de la *isla que se repite*:

No solo me he habituado a dejarme llevar por las obscuras voluntades que rigen mi destino, sino que, cada vez que he tentado de resistir, de imponer a ese destino unos propósitos ajenos a los suyos, he topado con los momentos más dramáticos o difíciles de mi vida [28 de setiembre de 1952] (Carpentier, 2013: 93).

Del mismo modo que Ti Noel en la sección final de *El reino de este mundo*, o como Esteban -el *intelectualismo apático*- impelido por Sofía -la *acción*- a la lucha en el ciclo culminativo de *El siglo de las luces*, o cual los pasos de Vera en los últimos fragmentos de *La consagración de la primavera*, remolcada esta por circunstancias fortuitas a defender la causa castrista del imperialismo yanqui en la Invasión de Bahía de Cochinos, Carpentier se abandona activamente -a veces da la sensación que ciego e impotente- al determinismo histórico-biológico que rige y gobierna el movimiento de las masas y de los grandes colectivos²². Y si decimos que lo hace *activamente* lo inferimos de

²¹ La antecedente cita de Lewis Carroll es usada, justamente, para preludiar el inicio de la narración de la *Consagración de la primavera* de Alejo Carpentier.

²² De modo muy shopenhaueriano o spengleriano, algunas teorías de la física cuántica señalan que el tiempo es del todo inmutable. Si lanzas una piedra en un río puedes generar ondas circulares o pequeñas y eventuales variantes opuestas al continuo dibujado por el flujo de la corriente. Sin embargo, el trayecto del agua siempre se autocorriga. No importa lo que hagamos o dejemos de hacer, no está en nuestras manos alterar o reencaminar la corriente del agua o el imparables devenir de los tiempos. Tal noción del tiempo y de la historia es una constante insoslayable de la novelística y cuentística autorales. En su examen hermenéutico del cuento *El camino de Santiago*, Hugo Rodríguez Alcalá señala, justamente, que el susodicho relato descubre un hombre que es siempre el mismo, cuya esencia “permanece inmutable a lo

sus propias palabras con las que -en carta fechada en el año 1929 de la que se desconoce el mes exacto- el cubano increpa a su progenitora: “Desengáñate, los neutrales reciben patadas por todas partes. [...] Una personalidad no existe sin amores ni odios. Los tibios no han dado nada bueno nunca” (Carpentier, 2011[b]: 151). Dirá sobre su vida, *el acosado* de la célebre pieza carpenteriana, que “repartidos están los papeles en este teatro y el desenlace está ya establecido en el después” (Carpentier, 2004[c]: 23), como inherente es la nada en el hombre, como está la ceniza en la leña por prender.

Con todo, lo cierto es que música y literatura regirán esta extraña y contradictoria voluntad, abúlica en principio, pero de trazado dogmático y vehemente al mismo tiempo. Referirá Carpentier precisamente entre las notas de su dietario que “no hay buena sensibilidad literaria, sin sensibilidad musical” (Carpentier, 2003: 87), o en las *Conversaciones* con Ramón Chao hablará, a medida que va revelando prolija y sistemáticamente los andamiajes que arman su novelística, de su “espíritu esencialmente artesanal, que debo, posiblemente, a mi formación musical” (Chao, 1985:101). De este modo, sonido y escritura regirán el magnetismo de la brújula carpenteriana en el peregrinaje de nuestro *homo viator*, lo cual conferirá a la novelística autoral toda una serie de atributos y distintivos que la hacen una de las más peculiares y anómalas dentro del ámbito específico del hispanismo y de la filología en general.

Aunque no aluda explícitamente a la prosa carpenteriana ni al autor cubano en sí mismo, en el monográfico dedicado a Felisberto Hernández por el *Centro Virtual Cervantes* con motivo del centenario del nacimiento del autor uruguayo, Blas Matamoro señala, justamente, la escasa frecuencia con que uno topa en la realidad literaria española e hispanoamericana con autores que gocen de una dupla trayectoria músico-literaria.

Si nos interrogamos eventualmente, como hace Matamoro, en torno a tal preocupación y realizamos un examen a vuelapluma de escritores que hayan confeccionado su discurso desde una interdisciplinariedad de índole sonoro-literaria dentro del ámbito hispánico, o que hayan destinado etapas de su vida al cultivo de un instrumento musical y al oficio de la solfa, la armonía o la composición en general, acuden de manera cuasi automática a nuestra mente situaciones tan arquetípicas y

largo de las vicisitudes de la historia; el proceso sustantivo de esta, por otra, no es obra de los *héroes*, sino de las muchedumbres difusas” (Rodríguez Alcalá, 1970: 246).

conocidas como la de Federico García Lorca -autor del que se conserva profusa documentación de tipo pianístico y sonoro, además de su obra narrativa, poética y teatral-, o como la del melómano ensayista y poeta, Gerardo Diego, en un ámbito que quedaría estrictamente circunscrito al del territorio peninsular.

Al ensanchar nuestro campo de mira en aras de abarcar un ámbito más vasto y extenso, geográficamente hablando, como lo sería el de los literatos músicos o escritores musicólogos latinoamericanos, resultan de obligada citación los casos del cubano Guillermo Cabrera Infante -artífice de la jazzística novela *Tres Tristes Tigres* y autor de una fructífera ensayística musicológica en formato breve inserta en la bibliografía crítica de la presente tesis doctoral-, o el del mencionado Felisberto Hernández, cuya extrañeza narrativa y cuyas particularidades retóricas parecen emanar directamente de la faceta pianístico-compositiva que ostenta o, por citar uno de los muchos, el del argentino Julio Cortázar, gestor de la magna obra literario-musical *Rayuela*, surrealista sonata jazzística de los tiempos modernos. Todos estos escritores se han consolidado a día de hoy como algunos de los más famosos transponedores del jazz y del swing en palabra poética²³. No gratuitamente, Monika Przystalska cierra un artículo titulado *Escritores hispanoamericanos y su música* anotando que “si todas las artes aspiran a la condición de la música ¿a qué aspira la música? [...]. Por ahora, lo cierto es que la literatura hispanoamericana aspira muy fuertemente a la música” (Przystalska, 2003: 165).

Estos casos que enumeramos no son, sin embargo, sino contadas excepciones que, según Blas Matamoro, vienen a confirmar esa escasez de músicos literatos que “con resignación y honestidad, se han declarado sordos al arte del sonido” (Matamoro, 2003: 42). Borges, por supuesto, en cabeza. Una de esas contadas excepcionalidades, en tanto que escritor que titubea entre lo sonoro y lo escrito y entre la pluma y el piano, se encarna como hemos augurado ya en la figura del novelista e intelectual cubano Alejo Carpentier, quien como veremos sería sometido desde niño a un riguroso aprendizaje de la técnica

²³ En un ámbito más generalista o universal, cabría destacar todo un vasto conglomerado de obras donde lo sonoro y lo poético conviven en equidad y armonía. Tales son los ejemplos del *Doctor Faustus* de Thomas Mann, el *Contrapunto* de Huxley, pasando por el *Après midi d'un faune* de Mallarme –que Debussy musicaría *a posteriori*-, además de una importante parte de la obra de Hofmannsthal. Y así tantos otros ejemplos que por falta de espacio no mencionaremos en el presente escrito, pero que revelan esa expresa preocupación -cuasi necesidad- de determinados escritores en todas las épocas por vincular y anexionar, de una vez por todas, las artes hermanas.

pianística y disciplinado en el arte del solfeo y de la armonía en general.

Alejo Carpentier nace un 26 de diciembre de 1904 en Lausana, Suiza (Collard, 2004: 7) , el día de San Esteban -nombre con el que el escritor bautizará, justamente, uno de los principales actuantes de su novela *El Siglo de las Luces*-. Su lugar de nacimiento se ha convertido en los últimos años en cuestión no poco controvertida que haría verter tímidos riachuelos de tinta a la crítica más osada especializada en la faceta biográfica del autor -González Echevarría, Patrick Collard, Gastón Baquero y Pogolotti, entre otros-.

Carpentier siempre postuló, vehemente, en el transcurso de sus días su oriundez indiscutiblemente cubana, señalando La Habana como su localidad de nacimiento, cuando, en realidad, los últimos rastreos y estudios revelan la hipótesis, más que plausible, de que el escritor naciera en territorio suizo, como Cortázar, antes del periplo que conduciría de modo inequívoco a Jorge Julián Carpentier y Lina Valmont -padres del autor- a territorio cubano. Refiere González Echevarría en el opúsculo «La nacionalidad de Alejo Carpentier: historia y ficción» que “de ser legítimo el documento suizo lo interesante no es tanto que Carpentier haya nacido en Suiza, sino que haya dicho siempre que había nacido en Cuba: lo significativo es la mentira, no el dato en bruto en su lugar de nacimiento” (Echevarría, 2004: 69). Con frecuencia la anécdota recoge la esencia de toda una vida. Aparte, cómo dice el refrán *quien calla otorga*, y quien miente más.

Fue Guillermo Cabrera Infante quien en *Mea culpa* explica cómo la supuesta partida de nacimiento del suizo vino a caer fortuitamente en sus manos -y no deja de parecernos extraño que esta información llegase de manos de un enemigo político y literario del autor, hecho que como apunta Roberto González Echevarría hace “sospechoso el descubrimiento” (Echevarría, 2004: 70)- en un “fax anónimo, destinado a hacerse célebre, [que] vino de París sin marca ni remitente: era un verdadero facsímil” (Cabrera Infante, 1992: 386). En dicho documento constaba sucintamente que “el 26 de diciembre de 1904 había nacido en Lausana, Suiza, Carpentier, Alexis, hijo de Georges Julien, de nacionalidad francesa” (Cabrera Infante, 1992: 386). Y de ahí al *ABC* de Madrid donde la partida fue reproducida con una nota de Gastón Baquero (Baquero, 1991).

Roberto González Echeverría en su prólogo al epistolario que compila la intermitente correspondencia que el crítico mantuvo con el autor en los últimos años de su vida, apunta que “hoy sabemos, habiéndose descubierto que Carpentier había mentido

toda su vida acerca de su lugar de nacimiento, que todo lo que él haya dicho respecto de sí mismo tiene que ser verificado documentalmente” (González Echeverría, 2008: 25).

Graziela Pogolotti, actual presidenta de la *Fundación Alejo Carpentier* en La Habana, que editaría un epistolario de varios cientos de páginas incluso de la correspondencia del escritor con su madre, entre 1926 y 1937, -la comúnmente denominada “estancia parisina” (Rubio Navarro, 1998: 59) del escritor-, señala en los prolegómenos al mismo que la insistencia del escritor en señalar la habanera calle Maloja como el lugar de su nacimiento podría deberse a motivos de otra índole -más allá de la sugestiva voluntad por parte del cubano (¿o suizo?) de reafirmar su intrínseca americanidad-: “sabido es que la inscripción tuvo que hacerse para eludir la amenaza de deportación que pendía sobre Carpentier a partir de su encarcelamiento durante el machadato” (Carpentier, 2011[b]: 18).

Sin embargo, sorprende que en la tardía conferencia intitulada *Un camino de medio siglo*, inserta en el compilatorio de textos ensayísticos *Razón de ser*, fechada en Venezuela a 20 de mayo de 1975, el autor puntualice que “aunque muchas biografías mías suelen decir que yo fui educado en París y que recibí mis primeras letras en la capital de Francia, esto es totalmente incierto” (Carpentier, 1980: 12), para añadir, más tarde, que el error es producto “de un amigo mío que, queriendo llamar la atención sobre mi en el año 1927, cuando me hallaba encarcelado por mis actividades políticas en Cuba, tuvo que hacer una biografía sin poder consultarme y sin tener elementos a mano” (Carpentier, 1980: 12), y para mentir, finalmente, indicando La Habana como su localidad de nacimiento. En la misma línea, en el discurso que hace el novelista en el acto de entrega que se le hizo del Premio Cervantes en el año 1977, Carpentier reincide en sus embustes ante un auditorio, donde se hallan también los ex-regentes del reino español, don Juan Carlos de Borbón y doña Sofía, al señalar alegremente de pasada cómo de niño jugaba “al pie de una estatua de Cervantes que hay en La Habana, donde nací” (Carpentier, 2004: 96).

¿A qué esta compulsiva insistencia, monomaniaca por momentos, en mentir sobre los orígenes certeros?, ¿a qué esta obstinación falseadora de la propia historia mantenida de forma sistemática por el autor a lo largo de años y décadas, habida cuenta de que desde 1933 no hubo machadato que rehuir o engatusar?

Graziela Pogolotti de manera un tanto ingenua -figurándose acaso que los lectores y estudiosos de Carpentier gastamos de esa misma inocencia y candidez- amparaba condescendentemente el gesto del autor, como ya hemos referido, a una serie de menesteres de orden logístico que permitieron al suizo-cubano resguardarse de sus desavenencias con el machadato. Sin embargo, como sugiere José Antonio Baujin a tenor de otros razonamientos, resulta revelador que en una entrevista concedida por el autor a la Revista *Crisis* en octubre de 1975, Carpentier contestase un tanto molesto y aireado a las preguntas que se le formularan, sobre todo desde que su interlocutor insistiese “en la acusación de escritor «europeizado» que algunos lanzan en contra suya” (Baujin, 2006: 92)²⁴. De todo ello es fácil colegir que los intereses del autor para con lo que a su nacionalidad atañe van mucho más allá de los esgrimidos por Graziela Pogolotti, lo cual nos permite vislumbrar algunos de lo más íntimos y recónditos parajes de la personalidad del propio Carpentier: justamente, el de sus más hondos y apocados titubeos que le llevarán a vanagloriarse de una falsa americanidad, vacilante en su condición de turista de su propio pueblo y extrínseco espectador del fenómeno cultural latinoamericano.

Como anunciábamos antes, Carpentier se sabe descendiente directo del arquitecto y violonchelista Jorge Julián Carpentier -quien fue a su vez discípulo del reputado violonchelista y compositor catalán Pau Casals- y de la profesora y pianista rusa Lina Valmont²⁵. De ahí que, como indica Millares, música y arquitectura presenten desde sus inicios “en el perfil biográfico y creador de Alejo Carpentier una importancia trascendental” (Millares, 2004: 12). Mismamente, Ana María Aldama en el opúsculo *¿Alarde de erudicción en Alejo Carpentier?* sugiere que “en el caso que aquí nos ocupa,

²⁴ Asimismo, en carta a Roberto Fernández Echevarría, fechada a 24 de octubre de 1977, Carpentier sojuzga manifiestamente airado y molesto algunos *errores* biográficos en que parece haber incurrido el estudioso en un trabajo biográfico sobre él mismo, en donde se pone en cuestionamiento precisamente la cubanidad/americianidad del novelista: “¿por qué se empeña usted [le reprocha Carpentier al crítico] en hacer biografías mías a base de fechas y datos erróneos, que no sé de dónde ha sacado, cuando hubiese sido tan fácil consultarme al respecto? (Echevarría, 2008: 133), o un poco más adelante le increpa: “es lástima que un trabajo tan estimable como el suyo se vea empañado por equivocaciones biográficas tan graves. O se hace una biografía, o no se hace. Pero si se hace, que sea exacta” (Echevarría, 2008: 139). El tono de irritación resulta, ya no explícito, más bien singularmente exaltado y sorprendente, lo cual evidencia, más que las imprecisiones en que Echevarría pudiera haber incurrido, o no, en su labor, las más ocultas manías o pavores del biografiado.

²⁵ Inclusive la abuela del propio Carpentier fue discípula de piano del prestigioso compositor César Franck como confiesa el autor a Ramón Chao en las *Conversaciones con Alejo Carpentier* (1998): “Mi familia tenía una gran afición por la música. Mi padre había estudiado violonchelo con Pablo Casals, de quien guardaba un recuerdo maravilloso. Mi abuela tocaba muy bien el piano, y había sido alumna de César Franck [...] Mi madre era también pianista, así que pronto me dediqué a la música” (Chao, 1985: 310).

Alejo Carpentier, aparecen tres constantes en su vida y en su obra literaria, consecuencia de la educación que recibe desde su infancia; estas constantes son música, arquitectura y el mundo clásico” (Aldama, 2002: 2011). Leonardo Acosta, Gabriel María Rubio Navarro y Pogolotti, entre otros, convergen, por cierto, en tal línea de especulaciones.

No pocos estudiosos han coincidido en parangonar ciertos episodios de la novelística autoral y algunas de las experiencias vitales del escritor, lo que nos permite delinear *grosso modo* algunos de los *leitmotivs* fundamentales que pudieron ser elocuentemente ilustrativos de la atmósfera en que se crió y creció Alejo Carpentier mozalbete²⁶. Tal ilación que postulamos, aquí, entre lo *vivido* y lo *novelado*, entre la carne y el papel, que invocaría *per se* el compulsivo histerismo de más de un teórico estructuralista, no resulta del todo insólita, por cuanto, como ya hemos augurado, la novela del autor florece en el ensayo, y nada hay más íntimo y poético -a excepción del poema- que el ensayo en su vertiente más pura y primigenia, donde el *yo*, justamente, se sabe su privativo objeto de estudio frente a los fenómenos extrínsecos al mismo - empíricos y metafísicos-. Ya lo dijo Montaigne en sus ensayos: “yo me estudio más que ningún otro asunto; soy mi física y mi metafísica” (Montaigne, 2003: 316).

Roberto González Echeverría refiere habilidosamente, por ejemplo, que en *Los pasos perdidos* se advierte “un desplazamiento del yo autobiográfico de los ensayos al yo narrativo, distanciado y ficionalizado en la novela” (González Echevarría, 2008: 158), revelación esta amoldable, como veremos, al resto de cuadros narrativos confeccionados por el cubano. En la misma línea teórica, el personaje Esteban de la novela *El Siglo de las Luces* ha sido decodificado por la crítica cual un evidente trasunto vital e ideológico del propio padre-creador. Como sugiere Selena Millares “Carpentier fue -al igual que Borges, con el que a menudo se le compara en diversos sentidos- un niño de salud precaria - asmático como el mencionado personaje Esteban- y talante solitario, que también se refugiaría en los libros como espacio de felicidad” (Millares, 2004: 12). Y, en definitiva,

²⁶ Es el propio Carpentier, en carta a Echevarría, quien confiesa que “hay mucho de mí en la adolescencia de Ti Noel de *El reino de este mundo*, así como en el capítulo de los gansos, pues yo mismo he criado gansos, durante años, en la finca de mi padre” (González Echevarría, 2008: 133). Con todo, pese a las coincidencias temáticas e ideológicas que parecen generarse entre la escritura de Alejo Carpentier y su itinerario ideológico-vital, el autor se preocupó en revelar a César Leante en las *Confesiones sencillas de un escritor barroco* que “la vida no importa, es la obra lo que cuenta” (Leante, 1970: 14), si bien nosotros consideramos ambas de destacado interés en cualquier pretensión de aproximación detallada y sistematizada a la novelística y ensayística autorales.

el binomio *Esteban-Sofía* de *El siglo de las luces* no deja de invocar ineluctablemente su simiente en los ensayos *Problemática de la actual novela latinoamericana* o *Literatura y Conciencia política en América Latina*, entre otros. Anke Birkenmaier anota, también, que la novela *La consagración de la primavera*, que no gozaría, de hecho, de una amplia aceptación entre los integrantes del aparato crítico carpenteriano, acaso “interesó más por su aspecto autobiográfico [...] Carpentier había revisitado en *La Consagración de la primavera* sus propios años formativos, pasados entre las vanguardias europeas de los años veinte y treinta” (Birkenmaier, 2003: 117). Y añade, más tarde, convergiendo de lleno con ella González Echevarría, que ese aspecto de *La consagración de la primavera* “le dio un valor ensayístico a la novela que algunos tomaron por su único interés rescatable” (Birkenmaier, 2003: 117).

Estas revelaciones ponen de manifiesto una suerte de juego que opera cual una colección de *matrioskas* que se explican y que dialogan unas con otras a medida que se van desplegando y descubriendo sistemáticamente sobre el tablero raso de un vetusto escritorio. O sea, se puede ir de lo *vivido* por el autor a lo *ensayado*, y de ahí, por fin, a lo *novelado*. Inclusive, resulta plausible trastocar tal itinerario para invertirlo, entendiéndose lo *novelado* -*matrioska* nodriza- como la jarra que contiene el jugo -que es el ensayo: *matrioska*-ensayo-, y de ahí, por fin, al aprendizaje más íntimo y poético, del que nos hacemos acreedores en la escuela de la vida, el amor y el conocimiento.

En la obra *El diálogo con la historia de Alejo Carpentier*, Oscar Velayos Zurdo periodiza la vida del escritor cubano conforme a tres periodos esenciales, a saber, etapa de juventud (hasta 1939), etapa de madurez (hasta 1959), y etapa posterior a la Revolución Cubana (Velayos Zurdo, 1985: 137). Dicha periodización resulta plausible, si bien aduce única y exclusivamente incidentes de cariz biográfico o vivencial, antes que criterios verdaderamente funcionales de índole estética o creativa. De ahí que nos interese reordenar dicha propuesta y fijarla conforme a criterios fundamentalmente textuales, lo cual nos permitiría sistematizar, *a posteriori*, la vida del autor según tres etapas diferenciales: un primer estadio, llamémoslo, formativo, que abarca desde el nacimiento del escritor, en 1904, hasta la publicación del ensayo *Tristán e Isolda en Tierra Firme* (1949), un período de madurez que se inicia con la publicación de *El reino de este mundo* (1949) y que culmina en el año 1959 con motivo de la consagración de la Revolución Cubana -podríamos decir que en verdad finaliza con la publicación de *El siglo de las luces* en el año 1962-; y un último ciclo que va, como veremos, desde el año 59 hasta el

deceso del autor.

Llamemos, por consiguiente, periodo formativo, la etapa que antecede la publicación de *El reino de este mundo*, por cuanto durante los años veinte, treinta y cuarenta, el escritor cubano desarrolla una prolija labor, en tanto que articulista, en revistas de una amplísima gama y variedad; escribe, mismamente, su primer texto novelístico *¡Écue-Yamba-Ó!* (1933), que funciona en tanto que ensayo de la futurible novelística; compone varios libretos operísticos de temática afrocubanista, y proyecta, por fin, su ensayismo de cariz musicológico más sólido y maduro de todas las épocas: el ensayo madre, *La música en Cuba* (1946), por un lado; y su sucedáneo, *Tristán e Isolda en Tierra Firme* (1949), por otro lado, en donde se desembrollan, justamente, las líneas maestras que rigen la estética del autor. Entendemos, mismamente, el periodo de madurez del cubano cual la etapa de composición de sus textos nucleares: *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953) y el compilatorio de relatos breves *Guerra del tiempo* (1958). Por último, el ciclo culminativo de la prosa carpenteriana se inicia, según veremos, con el triunfo de la Revolución Cubana o con la publicación de *El siglo de las luces* (1962) –según se mire-, puesto que a partir de ese instante se producen, en el seno de la narrativa del autor, toda una serie de cambios y permutaciones significativamente elocuentes, a nivel profundo del texto, que nos permiten hablar de un periodo diferenciado de los precedentes.

En su autobiografía *Antes que anochezca*, Reinaldo Arenas nos hace copartícipes de esta transmutación que parece operar en el seno de la prosa carpenteriana a raíz de la publicación de *El siglo de las luces*: “¿Qué fue de la obra de Alejo Carpentier, luego de haber escrito *El siglo de las luces*? [se pregunta Arenas] Churros espantosos, imposibles de leer hasta el final” (Arenas, 1992: 116).

El juicio de Reinaldo Arenas -opositor político del régimen castrista y, consecuentemente, enemigo natural del autor de esta tesis- no está exento de intereses políticos y valoraciones personales que trascienden el ámbito de lo meramente estético. Recordemos que, en el año 1966, Arenas participa con su novela *El mundo alucinante* en el concurso de la UNEAC, donde un jurado integrado por Carpentier, Piñera, Portuondo y Félix Pita Rodríguez fallaría a favor suyo, si bien con la férrea oposición de Alejo Carpentier y de Portuondo que preferían galardonar *Vivir en Candonga* de Ezequiel Vieta, “una especie de apología sobre la lucha de Fidel en Sierra Maestra” (Arenas, 1992:

101), lo cual debió de ser información de primera mano conocida por el propio Reinaldo, en tanto que se sabe que él fue buen amigo de uno de los miembros del jurado: Virgilio Piñera.

Sea como sea, calificar la obra de Carpentier posterior a *El siglo de las luces* de falacia o de deleznable buñuelo supone no ponderar el valor e interés de obras tan genuinas como *Concierto Barroco*, *La consagración de la primavera*, *El arpa y la sombra* o *El recurso del método*. Puede ser cierto que se produce un cambio en lo que a la concepción de los tiempos se refiere desde *El siglo de las luces* en adelante, si bien no creemos que vaya en detrimento del propio texto.

En las *Confesiones sencillas de un escritor barroco* revela Carpentier que al unirse a la Revolución de Castro “llevaba en la maleta una nueva novela, *El siglo de las luces* [...] pero necesitaba retoques y el cambio que se observaba en la vida y sociedad cubana me resultó demasiado apasionante para que pudiera pensar en otra cosa” (Leante, 1970: 28). En la misma línea, Luis Hars, en su obra *Los nuestros*, anotaba:

La experiencia revolucionaria, que cayó en desidia en los siglos XVIII y XIX, ha resucitado en el siglo XX. Carpentier pone esto de relieve cuando dice que *El siglo de las luces* fue originariamente compuesto entre los años 1956 y 1958. Luego subraya con intención, lo revisó al regresar a Cuba, en 1959, para unirse a las fuerzas de la revolución... (razón por la cual no se publicó hasta 1962). Las cosas que Carpentier nombra en su libro han llegado a suceder (Hars, 1969: 83).

Emir Rodríguez Monegal también indica que la naturaleza y extensión de los retoques revelados por Carpentier le es desconocida aunque “de todos modos, y sin atribuir para nada a Carpentier la intención de una determinada interpretación, se me hace difícil no encontrar ciertos paralelos entre el Caribe del siglo XVIII y el de hoy” (Monegal, 1969: 186). Mocega González plantea, mismamente, que “no conocemos el alcance de esos retoques posteriores [...] Quedan las investigaciones sobre sus proporciones para los futuros estudiosos de la narrativa de Alejo Carpentier” (Mocega González, 1975: 186). Finalmente, Velayos Zurdo señala que para un entendimiento cabal “de la concepción de la historia y del mito de Utopía en Carpentier, se ha de hacer una distinción entre las obras anteriores a *El recurso del método* y las demás; o tomando como referencia [...] las escritas antes o después de la Revolución Cubana” (Velayos Zurdo, 1985: 106), si bien el crítico yerra en sus apreciaciones por cuanto la primera obra del autor de periodo propiamente postrevolucionario es, como veníamos arguyendo, *El siglo de las luces*.

Lo cierto es, en definitiva, a la espera de un cotejo de los manuscritos originales de la novela -si es que se conservan-, que la séptima sección de *El siglo de las luces* parece una sección anejada *a posteriori*, transcurrido un tiempo prudencial con respecto de la escritura definitiva de las partes precedentes, habiendo podido cambiar el autor la resolución que, primeramente, previó para su propio texto. El desarrollo de acontecimientos que relata minuciosamente *El siglo de las luces* parecía invocar en principio una solución análoga a la delineada en las novelas *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*, las cuales descubren un sucederse cíclico de los tiempos históricos que, cual una vorágine insaciable o un huracán glotón, condenan al hombre moderno al intento permanente de sustraerse de su propio destino: el retorno al mismo punto.

El siglo de las luces, sin dejar de formular esa cosmovisión shopenhaueriana de los tiempos, concluye su periplo en un capítulo exultante y triunfalista en el que los personajes principales -Sofía y Esteban- son arrastrados por un determinismo histórico que ciertamente se sabe regido por un encadenamiento infinito de causas atávicas e imprevisibles efectos: la fuente que solo en el mar se hace promesa, unidireccional en su transcurso río abajo. No obstante, Sofía y Esteban no serán devueltos al punto de origen, como sí le ocurre al Ti Noel de *El reino de este mundo*, o al Juan de Amberes de *El camino de Santiago*, o al soldado de *Semejante a la noche*, o como le ocurre al narrador-protagonista de *Los pasos perdidos* autoexpulsado del paraíso al que se supo arribado tras recorrer el río contracorriente a la búsqueda de la fuente; sino que en ellos se hará certera la utopía y el sueño. Sofía y Esteban acceden, o legan, un mundo perfectible, donde ha cabida para la esperanza y el progreso y en donde el gobierno de la historia lo rigen los procesos revolucionarios administrados por los grandes colectivos.

Retornando a la delimitación interdisciplinar de los periodos vitales de Carpentier desde un prisma músico-literario, cabría señalar que aparte de la novelística y cuentística autorales, existe todo un subconjunto de elementos y herramientas de índole autobiográfico, poco manejadas por el aparato crítico especializado en el autor, que son elocuentemente ilustrativas del itinerario reseguído por el cubano. Aparte del quehacer periodístico de juventud y madurez y del ensayismo general del escritor, contenedor de no pocas anécdotas interesantes y reveladoras de la dupla faceta que este ostenta; existen, también, dietarios, epistolarios y sucintos documentos autobiográficos que en el desarrollo de este itinerario músico-literario hemos sistematizado de la manera que sigue.

Para lo que hemos dado en denominar, más arriba, como ciclo formativo -desde el nacimiento del autor hasta la publicación de *El reino de este mundo* (1949)- contamos con un breve epistolario con Fernández de Castro -solo accesible en La Habana- y con otro más prolijo con la madre intitolado *Cartas a Toutouche*, inclusivo de las experiencias que el Carpentier hijo vive en tanto que novelista, periodista, compositor, radiofonista y libretista durante la década de los años 20 -finales de los 20, más concretamente- y la década de los 30. Asimismo, resultan de un indiscutible interés testimonial, por ser profusas en anécdotas y nimiedades de índole musicológica y literaria, las disertaciones y ensayos en formato breve del cubano *Un camino de medio siglo* -conferencia dictada en en la Sala de Conciertos de la Universidad Central de Venezuela, el 20 de mayo de 1975, e inserta en la colección de ensayos *Razón de ser-*, el ensayo, cuasi ignoto, uno de los últimos del autor, *Varèse vivant* -originariamente publicado en francés en *Le Nouveau Commerce* en el año 1980 y que fue traducido por Martí Soler en la edición incluida en el compilatorio de escritos ensayísticos del cubano *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*- que relata la experiencia de Carpentier junto al carismático compositor vanguardista Edgar Varèse, con el que proyectó una ópera de dimensiones astronómicas; y, finalmente, gran cantidad de artículos del autor en *El País*, *Social*, *Carteles* y otras revistas análogas, que relatan la experiencia personal del cubano junto a otros músicos y compositores del momento como Villa-Lobos, Milhaud, Stravinsky, Erik Kleiber, Gaillard, Amadeo Roldán, García Caturla, y Sánchez de Fuentes.

Para lo que al periodo de madurez del escritor atañe contamos con el mentado dietario, en la actualidad solo accesible en La Habana²⁷, revelador de la dupla perspectiva que ha regido el *modus vivendi* del cubano. Dicho documento resulta, por cierto, un artefacto de insigne valor en tanto que la fecha de redacción del mismo, en el periodo comprendido entre 1951 y 1957, resulta una época poco tratada y conocida de la vida del autor, como lo señala Armando Raggi en el prólogo al propio diario. Añadirá, más tarde, el prologuista, por cierto, en una línea reflexiva que confluye con lo pautado por el autor en su ensayo *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, lo que sigue:

²⁷ La gratitud de la Fundación Alejo Carpentier ha hecho efectiva la posibilidad de hacernos contar con un ejemplar que nos fue enviado por medio de un emisario en los meses que precedieron la escritura y lectura de la presente tesis doctoral.

Los amantes de la música que lean estas páginas conocerán qué escuchaba Carpentier, ya que es de sobra conocido que nuestro escritor era también un musicólogo con amplios conocimientos, que siempre defendió la creación de una producción musical verazmente latinoamericana, en el cual no hubiera influjos nacionalistas reductores, sino un nacionalismo como el de Héitor Villa-Lobos o el de Julián Orbón, quienes, según Alejo, en sus composiciones habían sabido extraer lo verdaderamente universal de las raíces autóctonas del continente americano (Carpentier, 2013: 20).

Por fin, el ciclo narrativo final de la prosa carpenteriana, que se corresponde como se ha indicado en lo antedicho con el último periodo vital del autor, es el que se desarrolla parejo a la actividad que el cubano desarrolló bajo mandato del Comandante -en privado él y su esposa Lilia se referían deferentemente en tales términos a Fidel Castro (González Echevarría, 2008: 31)-. Tal periodo resulta cuasi del todo desconocido, por ser el que menos información nos tiende sobre las actividades mantenidas por el autor durante esos años de oscuridad informativa y testimonial.

Aparte del valioso epistolario, ya citado en lo precedente, que recoge las cartas de Carpentier con el académico Roberto González Echevarría y aparte de los ensayos del propio autor donde siempre se inserta alguna información de trazado anecdótico o vital, contamos con la información que nos brinda la experiencia documental de terceros -y en tanto que terceros y opositores al castrismo hay que ser cautelosos con las mismas- en obras cuales *Vidas para ser leídas* o *Mea culpa* de Guillermo Cabrera Infante o *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas, donde se hallan incluso variadas anécdotas, chismes y bagatelas sobre el último periodo vital del escritor, si bien estas se reducen a un puñado de menciones y sucintas descripciones.

Sobre este periodo último resultan de un interés cabal los prolegómenos con los que Echevarría presenta su epistolario con el autor, en tanto que en estos se revelan sugestivos detalles y chismorreos sobre la última etapa de Carpentier en Cuba y sobre la vida del mismo en general; detalles escabrosos y escasamente conocidos y tratados por el aparato crítico biográfico carpenteriano, entre los que destacan la cuestión sobre su nacimiento, la más que probable muerte de Carpentier debido a un cáncer de garganta, su infundada esterilidad -Carpentier no tuvo descendencia-²⁸, su embarazosa relación con su

²⁸ “Carpentier nunca tuvo hijos, a pesar de sus tres matrimonios y otras aventuras. Es raro, en una época en que el control de la natalidad no era algo común y eficaz como lo es hoy. Miguel Barnet me contó en La Habana que, en los sesenta, Carpentier se había hecho no sé que examen médico que había arrojado que era

tercera esposa, tan autoritaria, vehemente y cascarrabias como el propio escritor, que hizo que el autor aunque sometido a ella no dejara de “permitirse aventuras extramatrimoniales, algunas notorias” (Echevarría, 2004: 30), o, en definitiva, su ambigua relación con el régimen de Castro lo cual merecería una tesis o un monográfico aparte.

Si bien son de sobras conocidos los infamantes documentos que Alejo Carpentier dirigió contra Padilla o contra Neruda, González Echevarría anota sobre la relación del cubano con el castrismo algunos detalles cuanto menos curiosos y mencionables:

En lo referente al regreso de Carpentier a Cuba en 1959, quise documentar que no dio un salto en el vacío para sumarse al nuevo régimen, en una Cuba que era entonces todavía capitalista, sino que volvió a la isla con el negocio de los festivales del libro, algo que no se mencionaba en la información biográfica disponible y diseminada por él y otros desde La Habana. Hoy se sabe que el propio Che Guevara canceló dos festivales proclamando que los tiempos no eran para negocios. Yo sabía que a Carpentier le iba a irritar que revelara el asunto de los festivales porque no se avenía con la imagen de revolucionario que él, y otros que lo asistían, se quería labrar (Echevarría, 2004: 27).

Cabe anotar un detalle harto revelador sobre las relaciones de Carpentier con el régimen, y es que en el denominado libro de Ramonet, “Raúl Rivero y Noberto Fuentes son, además de Heredia y Martí, los dos únicos escritores cubanos que Castro menciona [...]. Ni una sola referencia a Alejo Carpentier, a Nicolás Guillén o a José Lezama Lima” (Rojas, 2009: 189). Rafael Rojas plantea que probablemente las preferencias literarias del jefe de estado no determinaron tanto como se ha venido diciendo el *modus operandi* de un Lezama o de un Carpentier -sí, por supuesto, el de un Retamar, un Cintio Vitier o un Lisandro Otero-, aunque su visión de la literatura se hallase necesariamente más en consonancia con lo postulado en el Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971 o con lo formulado en el famoso discurso de 1961, *Palabras a los intelectuales*, donde el líder se posiciona en pro de un realismo socialista de lo más maniqueo, doctrinario y simplón.

De tal forma, tanto Rojas como Echevarría se interrogan sobre hasta qué punto Carpentier gozó verdaderamente de la confianza del Partido Comunista, y el segundo propone que más que una convergencia cabal y sin paliativos -como de la que se puede

estéril. No sé hasta que punto el inventivo e irrefrenable Barnet sea fuente fiable, pero en todo caso, sigue siendo extraño que Carpentier no tuviera descendencia” (Echevarría, 2008: 30)

preciar un Retamar o un Guillén- se establece en tal caso, entre microcosmos y macrocosmos, entre hombre y sistema, una correlación simbiótica de absoluto interés y conveniencia, pan para uno letras para el otro: “Carpentier, en pocas palabras, le ofrecía al régimen su muy merecido prestigio como escritor y la comparencia a reuniones de intelectuales y escritores [...] aunque lo cierto es que en ninguna de sus dos conferencias [en Yale] ni en ningún otro momento hizo propaganda política” (Echevarría, 2004: 30). Por lo pronto, tratar de descifrar las últimas creaciones novelísticas del autor -*Concierto Barroco* y *El arpa y la sombra*- cual trasunto apologético del castrismo o cual un enmarañado y subrepticio aparato de propaganda gubernamental es, a todas luces, dar palos de ciego. Y ese margen inventivo, que el autor adopta sistemáticamente a lo largo de todo su itinerario creativo, pudiera haber sido motivo de disputas y discordias, o principio de irritación e insomnio del Comandante.

Toda esta información de calado autobiográfico y testimonial que hemos desplegado en lo precedente debiera complementarse con el uso de otras herramientas y accesorios pertenecientes al apartado crítico carpenteriano, así como con una importante cantidad de estudios académicos en formato tesis, tesina, artículo humanístico, monográfico o manual, que se ocupan, con mayor o menor rigor, y más extensivamente o menos, según convenga, de la faceta biográfica y vivencial del escritor cubano.

Entre otros muchos merecen ser citados por su relevancia y solvencia investigadora el manual *Música y escritura en Alejo Carpentier* (1999) de Gabriel María Rubio Navarro, de pasmosa actualidad -pese a su publicación en fecha ya lejana- y de inestimable valor por la información biográfica de índole interdisciplinario músico-literario que contiene sobre el periodo formativo del escritor y, más específicamente, sobre la etapa parisina del cubano. Asimismo, de obligada citación resulta el texto biográfico -tan criticado por el propio Carpentier en su epistolario con el propio Echevarría- *Alejo Carpentier: el peregrino de su patria*, el texto de Selena Millares *Alejo Carpentier*, incluso de una sucinta biografía donde se revelan datos y noticias útiles y valiosas sobre el autor, cualquiera de los estudios de Graziela Pogolotti, la obra *Conversaciones con Alejo Carpentier* o *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier* de

Ramón Chao²⁹, falsa entrevista de varios centenares de páginas confeccionada a partir de las conferencias, discursos, intervenciones y entrevistas veraces concedidas por el autor a lo largo de su vida; la famosa entrevista de César Leante *Confesiones sencillas de un escritor barroco*, inserta en el compilatorio de estudios sobre el autor *Homenaje a Alejo Carpentier: variaciones interpretativas en torno a su obra* de Helmy F. Giacomán, o el estudio crítico-biográfico de Klaus Müller Bergh (1972) sobre el cubano, el cual, pese a su condición de pionero o prácticamente pionero -pensemos que se publica todavía en vida del autor-, resulta a todas luces un análisis sugestivo y funcional de la narrativa y vida del mismo.

Abordar la faceta compositiva y musicológica del autor en base a los tres periodos delineados más arriba supone concienciarse de la distancia que el cubano va tomando respecto de sus inquietudes y expectativas musicales según avanzan los años. En la falsa entrevista de Ramón Chao, Carpentier repara en que tras abandonar sus estudios de arquitectura compuso “varias obras a los diecisiete y dieciocho años: piezas para piano, páginas para orquesta de cámara, etcétera; pero, realmente, tenía la impresión de que no servía para nada. Ahora pienso que no estaba muy dotado para la composición -era un poco impresionista-” (Chao, 1988: 303-304), una combinación entre Ravel y Debussy, confiesa el autor, con “ciertas durezas debidas a la **lectura** de las obras de Stravinsky y de Milhaud [la negrita es nuestra]³⁰” (Chao, 1988: 304) .

Si en el periodo formativo del autor, nos hallamos entonces ante un Carpentier más pródigo en libretos, artículos musicales, composiciones propias y ejercicios sonoros o radiofónicos, que en novelas, ensayos y cuentos propiamente dichos, en lo que a su ciclo maduro y final se refiere nos hallamos ante un Carpentier más contemplativo y analítico musical y musicológicamente hablando -visitador de conciertos de toda índole, concurrente en eventuales encuentros y ciclos con músicos y compositores, organizador y promotor de festivales y concursos musicales; pero no intérprete o demiurgo de armonías

²⁹ Tales obras poseen diferentes títulos e idénticos contenidos, como resultado de lo que debe ser una falaz estrategia editorial que pretende endosar por partida doble al estudioso de Carpentier dos libros idénticos con título distinto.

³⁰ La utilización del vocablo *lectura* por parte del autor para referirse al aprendizaje y estudio, al que se somete concienzudamente, de las obras de Igor Stravinsky y Darius Milhaud, revela que Carpentier no era un músico de tres al cuarto, sino un intérprete que se había familiarizado con el ejercicio de la *solfa*, la lectura a vista, y, probablemente, la armonía, y que, asimismo, ya estaba abordando a una edad podríamos decir que prematura autores tan arduos y complejos como los citados.

y polifonías-. Se puede hablar entonces del paso de un Carpentier músico *expectante-actuante* en el periodo que hemos delineado cual el propiamente formativo del autor, a un Carpentier meramente *expectante* en el periodo de madurez y en el periodo final del mismo -de actor a auditor, de la batuta a la butaca-, si bien la música seguirá constituyéndose en uno de los ejes funcionales de su novelística y cuentística y como uno de los puntos cardinales de la rosa de los vientos que rige su narrativa: norte, sur, este y oeste; barroquismo, música, mestizaje y socialismo.

Una de las primeras colaboraciones importantes de Carpentier con un músico de renombre, Amadeo Roldán, ha lugar en el año 1926, cuando los dos cubanos -recalcitrantes minoristas y afrocubanistas por cierto; acaso *minorismo* y *folklorismo* puedan funcionar cual sinónimos perfectamente intercambiables en contextos concretos-organizan “los *Conciertos de Música Nueva*, en la Sala Falcón, donde se ejecutaron 16 obras en primera audición de Stravinski, Milhaud, Ravel, Malipiero, Poulenc y Eric Satie, dando un paso en los planteamientos renovadores que se habían impuesto” (Rubio Navarro, 1999: 44).

Esa naciente amistad será el germen de la producción afrocubanista de índole músico-literaria de Alejo Carpentier, la cual empieza a desarrollarse en formato libreto de manera pautada y sistematizada, mano a mano, junto a la figura del compositor Amadeo Roldán -las letras de uno, las músicas del otro- en el año 1927 con la obra intitulada *El milagro de Anaquillé*, representación coreográfica cuya línea temática y argumental se sabe deudora absoluta del esfuerzo y de la labor intelectual acometida por Carpentier y gobernada esta por las leyes y prescripciones formuladas en el manifiesto del Grupo Minorista de ese mismo año: un triunvirato de vanguardia, paisajismo y folklorismo; lo nuevo y lo viejo, lo blanco y lo negro. Asimismo, el apego personal y estético que ambos autores se profesaron, les llevaría a la articulación de otra obra menos célebre bautizada con el nombre de *La hija del ogro* y proyectada también en el año 1927. Trátase de una acción corroeráfica de un solo acto organizada en tres episodios, cuyo manuscrito se halla inédito todavía a día de hoy en la Biblioteca José Martí en Cuba.

Un año más tarde se publicaría *La rebambaramba* con música de Roldán sobre un argumento de Alejo Carpentier, ballet afrocubano en un solo acto, cuya simiente se halla en la experiencia vital del músico y del escritor tras la asistencia a un juramente ñañigo -

de ahí probablemente la inspiración para la primera novela del autor *¡Écue-Yamba-O!*, redactada durante esos años mientras este cumplía penitencia en la cárcel de La Habana³¹:

Nos hallábamos Amadeo y yo en Regla, asistiendo a un prodigioso ballet ñañigo (juramento) que desenvolvía sus figuras rituales, sin interrupción, desde la noche anterior. Roldán no cesaba de tomar notas en un diminuto cuaderno de hojas pentagramas. De pronto observamos que una atmósfera de malestar y hostilidad se entronizaba en la fiesta. [...]

- ¿Qué están ustedes apuntando ahí?, preguntó el Illamba que había observado la labor de Roldán.
- Nada... la música... respondió el compositor.
- ¿Y pa' qué están ustedes apuntando la música?
- Para sacar unos danzones, afirmó Amadeo para esquivar explicaciones demasiado sutiles.

Pero la respuesta no satisfizo al Obón.

- Si no quieren que se forme aquí una tragedia, guárdense la libreta y el lápiz. Aquí nadie tiene que venir a sacar danzones.

A pesar de la invitación de “llevarnos la música a otra parte” permanecemos en la fiesta tratando de grabarnos ritmos y palabras en el cerebro (Gómez, 1980: 64-65).

Sobre *La rebambaramba* el propio Carpentier realiza un breve apunte en su historia de la música cubana cuando reseña que se trata de “un ballet colonial en dos cuadros, sobre un asunto nuestro. Se trataba de evocar, a través de grabados románticos cubanos (de Mialhe, principalmente), la hiriente vida populachera de La Habana en 1830, el día de la fiesta de Reyes” (Carpentier, 2004: 313).

Aparte de dicha colaboración, de la mano de Carpentier y Roldán también nacerá *El milagro de Anaquillé* -con argumento del primero-, cuya versión orquestral “causó un escándalo cuando fue estrenada en el 22 de setiembre de 1929 por la Filarmónica” (Rubio Navarro, 1999: 45).

Gran parte de los ballets y actos que mencionamos no serían estrenados hasta después de la Revolución Cubana, en tanto que el muestrario folclorista y afrocubanista del que se sabían inclusivos se preveía material demasiado radical y extremo para su recepción serena y ponderada por parte del público de la época. En un artículo de

³¹ Este supuesto lo confirma el autor en el artículo de *Carteles, El recuerdo de Amadeo Roldán*, cuando resalta que tal ritual es “descrito detalladamente en cuatro capítulos de mi novela *¡Écue-Yamba-O!*” (Carpentier, 1985 [b]: 134).

Carteles, fechado el 13 de febrero de 1927, intitulado *Amadeo Roldán y la música vernácula*, señala Carpentier precisamente que no recuerda si “era Jean Cocteau, quien decía que sólo existían tres maneras de convencer: acariciar, hablar y pegar. Lo cierto es que su elástico aforismo podría utilizarse al mencionarse el tríptico orquestal de Roldán” (Carpentier, 1985 [b]: 80) Y también es verdad que las sonoridades practicadas tanto por un Cocteau como por un Roldán, sobre todo las ensayadas por el primero, se asemejaban más a un provocativo codazo antes que a una sugestiva caricia o a una suave carantoña sonora. Meses después en el opúsculo *El recuerdo de Amadeo Roldán*, publicado un 4 de junio de 1939 en *Carteles*, en donde se rememora la muerte del compositor en París, el autor persistiría en su tono laudatorio para con su amigo señalando que “la aparición de Amadeo Roldán en el horizonte de nuestra música marca una fecha capital en el desarrollo de su historia” (Carpentier, 1985 [b]: 131).

Durante esos años también se produce la cooperación y alianza poético-sonora del escritor cubano con el célebre compositor Alejandro García Caturla, quien también le merecerá a Carpentier un capítulo aparte en su historia de la música cubana, y de ahí a todo un conjunto de poemas musicados del propio autor e, inclusive, del propio Nicolás Guillén -incondicional minorista en esos momentos, como lo prueban sus poemarios de los años subsiguientes: *Sóngoro Cosongo*, *Motivos de Son* o *Poemas mulatos* entre otros, títulos ya harto evocadores -. García Caturla también compondría, sobre texto de Alejo Carpentier, la obra intitulada *Manita al suelo*.

Como apunta Gabriel Maria Rubio Navarro, en el momento que Carpentier proyecta esos ballets y cuadros escénicos, en Cuba no había medios infraestructurales suficientes a tales fines -bailarines, coreógrafos, espacios adaptados, compañías especializadas en desarrollar tal tipo de acto performativo, entre otros-. Realidad esta que se hará efectiva a través de las páginas de *La consagración de la primavera* carpenteriana en tanto que el personaje Vera trata de organizar el ballet stravinskiano en la capital cubana con una plantilla mixta, topando de lleno con las mismas dificultades de orden financiero e infraestructural con que toparían, en los años 20 y 30, Caturla, Roldán y Carpentier. En ese sentido los tres cubanos podrían jactarse del “espíritu casi profético con que trabajan, la responsabilidad con la que asumen un papel de pioneros impuesto por la circunstancia histórica concreta” (Rubio Navarro 1999: 50).

En su conferencia *Un camino de medio siglo* señalará Carpentier su experiencia con tales artífices de lo músico-folklórico refiriendo que “los compositores Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla estaban trabajando sobre los ritmos afrocubanos, como los llamaban, componiendo sinfonías y obras sinfónicas que escandalizaban a todo el mundo” (Carpentier, 1980: 19). Asimismo, sobre Roldán y Caturla indica Carpentier en *La música en Cuba* que los dos son figuras indispensables en la historia de la música caribe, si bien “sus naturalezas eran absolutamente distintas y que, si bien trabajaron en sectores paralelos, sus obras ofrecen características diametralmente opuestas” (Carpentier, 2004: 318), decantándose el autor por el *modus operandi* del segundo, en tanto que folclorista que traspasa la epidermis, ascendiendo la esencia de la música cubana a la categoría de ecuménica. De hecho en carta del escritor a Caturla, fechado un 15 de marzo de 1927, en las vísperas del encarcelamiento del novelista, refiere Carpentier -todo ello en íntima conexión con su ensayismo y novelística generales-:

Hace tiempo que estoy obsesionado por la idea de trazar definitivamente tres o cuatro escenarios de ballets cubanos, para someterlos a Roldán y a ti [...]. No quiero darles ideas mediocres; estoy dirigiendo mis esquemas originales, con el fin de obtener algo que reúna una gran cantidad de cubanismo y un espíritu de hoy suficiente para eximirlos de insularismos intrascendentes (Carpentier, 1987: 281).

Todos estos libretos, poemas sinfónicos y bases para un argumento operístico son, junto la novela primeriza del autor *¡Écue-Yamba-Oh!* lo que la crítica ha dado en denominar la etapa afrocubanista de Alejo Carpentier. Esa propensión por lo negroide y lo telúrico abastecería durante más de diez años “poemas, novelas, estudios folklóricos y sociológicos. Tendencia que, en muchos casos, solo llegó a lo superficial y periférico” (Müller Bergh, 1972: 23) y que, por supuesto, se hallaba en absoluta sintonía con el Grupo Minorista, fundado el 18 de marzo de 1923 por Jorge Mañach, cuya *Declaración* -que data del año 1927, como hemos sugerido- “imbrica las preocupaciones culturales con las políticas y propone la erradicación de la corrupción, las tiranías, el fascismo, el imperialismo y el neocolonialismo” (Millares, 2004: 15), a más de decantarse por un discurso negrista y folclorizante del que la revista *Avance* -antagónico conceptual de la ulterior publicación *Crisis*- se haría faro, arúspice y lucero³².

³² En un fragmento del Manifiesto minorista, citado por Francisco J. Díaz de Castro y María Payeras Grau, se ensalza “un arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones; por la

Tras el encarcelamiento de Carpentier y su rocambolesca salida de La Habana con el pasaporte de Robert Desnos en la que el cubano suplantó la identidad del congresista francés³³, comienza la comúnmente denominada etapa parisina del escritor, en la que desde su llegada a suelo europeo inicia una estrecha amistad y colaboración con el compositor francés Marius François Gaillard.

En la primera carta del cubano a Fernández de Castro, fechada en abril del 28 tras el desembarco, Carpentier señala que “justo en estos momentos ya organizo *oficialmente* una audición de música popular y sinfónica cubanas que tendrá lugar en la gigantesca Sala Pleyel” (Chaple, 2009: 45). Dicha interacción franco-cubano dio de si variados frutos que se hacen efectivos a través del epistolario del propio autor con la madre. Verbigracia, en carta del 20 de setiembre de 1928 señala el hijo a la madre cómo “ayer terminó mi parte de trabajo con Gaillard. Él tiene que tener listas las partituras para el 15 de octubre” (Carpentier, 2011[b]: 73), o en carta de unos días más tarde le da algunos detalles más sobre el “largo poema negro -no cubano- muy moderno, escrito por entero en francés -escenas, diálogos y todo-. La música es del señor F. Gaillard” (Carpentier, 2011[b]: 77). Dos años más tarde, en carta con fecha imprecisa del año 1929, se refiere el autor al fruto de la nueva colaboración con el francés *Seis poemas de las Antillas*, describiendo esta como una “pequeña obra maestra y que será editada y cantada próximamente. Con respecto a ¡Yamba-O! [libreto del autor, que no la novela de título análogo o parecido], esperamos el cambio de programa, ya que el primero todavía está dando dinero” (Carpentier, 2011[b]: 111). En fin, que la relación músico-poética con Gaillard se hará sólida y provechosa, como lo prueba el hecho de que todavía el 5 de mayo de 1932 Carpentier escribe a la madre señalándole que estrena junto al francés *La pasión negra*³⁴, cantata con textos del cubano y música del galo.

En su breve artículo de *Carteles, América ante la joven literatura europea*, el autor da un repaso, entre otros muchos asuntos tratados, a su itinerario iniciático músico-

introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas teóricas y prácticas, artísticas y científicas” (Díaz de Castro, Payeras, 2004: 31).

³³ “Compré el billete para el trasatlántico *España* y subí al barco con toda la documentación de Robert Desnos. Él llegó media hora después y armó un escándalo mayúsculo, diciendo que había perdido su documentación pero que era delegado en el Congreso, etc.” (Chao, 1988: 272).

³⁴ Gabriel María Rubio Navarro en lo que puede ser una errata perfectamente excusable apunta que *La pasión negra* se estrena en el año 1930 (Rubio Navarro, 1999: 52).

poético: “cuando he colaborado con Amadeo Roldán, ha sido para trazar los libretos de los ballets criollísimos; cuando he colaborado con Marius François Gaillard, ha sido para componer nueve *Poemas de las Antillas*” (Carpentier, 1981: 57), y prosigue el autor rememorando su labor con Caturla y con Catalina Bárcena para la que confecciona una pieza a partir de recortes -corta y pega deliberado- de otro libreto del autor *Cucalambé*.

Esa voluntad de acoplamiento músico-poético, anhelo conciliador del canto y del verbo, de la lira con el bongó y con el papiro, se hace realidad tangible y manifiesta como vemos desde las primeras andanzas del peregrino de su patria, tanto en la capital cubana como en la capital gala. En el libreto halla Carpentier la posibilidad de armonizar la palabra con el sonido, y de ahí, por supuesto, a la novelística ulterior -*Concierto barroco*, *La consagración de la primavera*, *Los pasos perdidos*, *El acoso*, entre otros- que no es sino música hecha palabras, la traducción de los sonidos del alma.

Una de las colaboraciones más insólitas, por grandilocuente y excepcional, que el cubano mantuvo con un músico de renombre se produce durante la estancia parisina del autor cuando este traba relación con el profético Edgar Varèse. Varèse (1883-1965) fue un músico francés que desarrolló profusamente la noción de la música concreta³⁵ aportada por Pierre Schaeffer. En su biografía sobre Varèse, Javier Maderuelo señala sobre el francés:

Su obra aparece desligada de las escuelas y capillas estéticas y de los acontecimientos políticos y sociales de su época, es el producto de una fuerte interiorización personal de sus vivencias y, sin embargo, en esta obra se sintetizan gran parte de las ilusiones y frustraciones del espíritu moderno (Maderuelo, 1985: 10).

En la misma línea, en el artículo de *Carteles, Varèse en vida*, Alejo Carpentier apunta que “Varèse no componía a la manera de un *compositor* que sigue la práctica de su oficio. Concebía la audición de sus obras -por parte del público, como una especie de prueba, como un test de resistencia” (Carpentier, 1981: 211). Asimismo, en otro artículo del autor en *El nacional* de Caracas, fechado un 19 de febrero de 1953, e intitulado *Escándalos musicales*, Carpentier describe un concierto de Varèse en territorio estadounidense en el que se organiza un verdadero tumulto en el que Tristan Tzara

³⁵ La música concreta o acusmática guarda relación con la aparición de dispositivos analógicos que sirvieron para descontextualizar un sonido y fijarlo físicamente. Eso permitía a los compositores trabajar con ese sonido separadamente, superponiéndolo a otros planos sonoros o combinándolo con la música ejecutada por instrumentos terceros en tiempo real,

acabaría con cuatro puntos de sutura: “era ya un hábito pasar del insulto a la vía de los hechos, entre melómanos, mientras la orquesta, en su estrado, proseguía imperturbable la ejecución de una partitura” (Carpentier, 1980 [b]: 413). Y concluye poéticamente el cubano: “Así, cierta noche, vi sincronizarse el final de *Amériques* de Edgar Varèse con un tal tumulto de atacantes y defensores, que del estruendo general se desprendía una improvisada belleza, evocadora de alguna *Novena sinfonía del Juicio Final*” (Carpentier, 1980 [b]: 413).

A día de hoy, inclusive, con el pleno emerger de la música electrónica y con la sistemática profesionalización del trabajo sonoro, analógico y digital, que se ha emprendido en estudios de producción de la más amplia gama y variedad y laboratorios de sonorización; los centros de enseñanza musical suelen pasar de puntillas sobre la figura del francés, como si temiesen despertar al ogro o como si evocar su música experimental equivaliese a la funesta invocación de un alma fáustica o en pena.

A modo de curiosidad, diremos que en la década de los 20 Varèse compone con texto de Huidobro una canción titulada *Chanson de là haut*, y otra, *La Croix du Sud*, sobre un poema del mexicano José Juan Tablada. Ya en el año 29, Alejo Carpentier traba relación con el susodicho como explica el autor a su madre en carta de ese mismo año: “todos los martes voy a tomar cócteles en casa de Varese; todos los sábados en casa de Vicente Huidobro el poeta; todos los domingos en casa de Villa-Lobos” (Carpentier, 2011[b]: 167).

De las obras que Carpentier y Varèse compusieron conjuntamente, cuestión absolutamente desatendida u omitida por el aparato crítico carpenteriano pero no por los estudios crítico-biográficos sobre el compositor francés, queremos llamar la atención sobre una, específicamente, por sus proporciones desmedidas y grandilocuentes, y por las expectativas preliminares que la hacían, cuanto menos, un monumental proyecto de índole shellingeriano o wagneriano en miras de generar una obra de arte total y absoluta - a tales efectos véanse, para la noción *arte total*, el opúsculo *La idea de Richard Wagner de la obra de arte total* (2003) de Günther Pöltner o el artículo *El drama wagneriano* (2009) de Paloma Benítez Fernández en la Biblioteca de Recursos Electrónicos de Humanidades-. En su citado escrito sobre Varèse, Carpentier relata lo siguiente sobre tal obra:

En 1929 Varèse soñaba con un circo, un circo inspirado en el de Barnum & Bailey, una amplia carpa abigarrada [...], que tuviera un tren especial con su ristra de vagones: un circo cuyos artistas, payasos, cantantes, coristas y fenómenos se lanzaran a representar, *coast to coast*, del Atlántico al Pacífico, a lo ancho de los Estados Unidos, un amplio misterio en un acto, único, inmenso, intitulado: *The one all alone* [...]. Varèse concebía su enorme ópera tal como un empresario de circo puede concebir un espectáculo simultáneo de varias pistas. Allí, los personajes del prólogo; más lejos, los personajes del primer cuadro; en tres pistas -y por todo el escenario- lo del desenlace (Carpentier, 1981: 207).

Los encargados del libreto de esta ópera monstruosa, de babilónicas y colosales magnitudes, eran Robert Desnos, Georges Ribemont-Dessaignes y Alejo Carpentier que cada semana hacían entrega de sus progersos al propio Varèse, el cual -refiere el cubano- iba revelando sus enmiendas y consideraciones en torno el texto: “«No es esto exactamente», «El texto, más conciso», «La estrella que aparece en el cielo es una nova», «Para la escena final necesito enanos, un jorobado». Trabajémos (Carpentier, 1981: 207).

La partitura de *The one all alone* nunca llegó a escribirse y no sabemos hasta que punto una ópera de tales proporciones -que cuasi parece un antecedente fáctico de las grandilocuencias y heroicidades infraestructurales ensayadas décadas más tarde por Pink Floyd en sus conciertos para la gira de *The Wall*, proyecto que, por cierto, acabó arruinando y truncando la banda por su elevado coste financiero- fue concebida de manera realista e intencional por el francés y el cubano. Lo cierto es que en las cartas de Carpentier con la madre no se produce ni una mención a la empresa, lo cual no deja de parecernos extraño, en tanto que Carpentier describe a la madre profusa cantidad de proyectos en estado absolutamente embrionario. Maderuelo refiere que que “el libre o de Robert Desnos y Carpentier gustó a Varèse, pero parece que no se ajustaba a la idea que tenía de la obra. Es entonces cuando Varèse se pone en contacto con Antonin Artuad, cuyo *teatro de la crueldad*” (Maderuelo, 1985: 47-48) se hallaba más en consonancia con el tremendismo y la acusmática de Varèse.

En definitiva, las colaboraciones con Roldán, Caturla, Gaillard y Varèse son, entre otros, los episodios músico-literarios más importantes de la etapa formativa del autor, eso sin contar con su experiencia compositiva en la capital francesa, en donde realizó y

estrenó una transposición operística de *La Nunmancia* de Cervantes³⁶, o sin contar tampoco con su estrecha relación personal con el músico brasileño Héctor Villa-Lobos que, según Carpentier, era el vivo ejemplo -junto al pintor Diego Rivera- de lo *real maravilloso* americano, en tanto que pintor y músico eran entes de un fatídico trazado hiperbolizante, grandes hacedores de embustes e infundios oníricos: desde falsas teorías a nuevas cosmogonías, de sueños contados como realidad a realidades explicadas como espejismo. Apunta el cubano que cuando alguien les recriminaba a Rivera o Villa-Lobos la falta de veracidad sobre este o aquel asunto, o sobre la existencia de tal o cual *fulano*, contestaba airado el pintor: “«Un momento, que esto ha sido aprobado por una comisión de sabios alemanes». Y claro, [se pregunta Carpentier]¿qué podía hacer uno contra una comisión de sabios alemanes?” (Chao, 1988: 235).

La principal actividad musical que Carpentier realiza en su etapa de madurez y en su ciclo vital postrevolucionaria tiene una estrecha relación con la radiofonía. En las *Conversaciones con Alejo Carpentier*, confiesa el autor cómo su conocimiento radial comienza en Francia cuando Deharme le comenta a Desnos que necesitaría la colaboración de un escritor “que tuviese algunas ideas de la dirección de programas radiofónicos, con conocimientos musicales a la vez. Deharme estaba muy interesado por las combinaciones que se podían hacer entre texto y música en la radio” (Chao, 1988: 211. En carta del autor a la madre, fechada un 13 de noviembre de 1933, señala este que “por suerte, este mes, con lo de *Fantomas*, he podido ganar un poco, y te envío algo del dinero que tenía juntado para el viaje” (Carpentier, 2011[b]: 388), y con ello simplemente está haciendo referencia a la presentación radiofónica que hicieron ese mismo año Carpentier y Desnos de la ópera de Kurt Weill, *El gran lamento de Fantomas*.

De hecho, la primera obra que Carpentier finaliza tras su regreso a Cuba en el año 1939 es un trabajo radial, específicamente, “la versión radiofónica del cuento *The Fall of the House of Usher*, del escritor estadounidense Edgar Allan Poe” (Henighan, 2004: 86), con el que presuntamente el autor pretende despedir la cultura europea y el bagaje cultural del Viejo Continente -del que, a fin de cuentas, no se podrá sustraer nunca del

³⁶ En el año 1933, el director Jean-Louis Barrault, sería el encargado de dirigir esta *Nunmancia* de la que Carpentier es artífice musical (Carpentier, 2011[b]: 443).

todo en su condición de turista de su propia tierra- en aras de proyectar un arte nuevo profundamente latinoamericano.

Poco se conoce sobre la labor radiofónica de Carpentier a lo largo de los años 40 y 50 en Cuba y Venezuela, cabría un estudio pormenorizado sobre sus programas, sus intervenciones y sus experimentos radiales durante esas décadas. Sabemos, por la introducción de Armando Raggi al dietario del propio autor que en Caracas a Carpentier se le empieza a hacer “una agonía el trabajo rutinario en ARS Publicidad. Poco a poco se va desilusionando cada vez más. La radio, tal y como él la entendía, esto es, medio para ir mejorando la capacidad intelectual de los radioyentes, se va perdiendo (Carpentier, 2013: 14) y paulatinamente se irá desvinculando el autor de sus actividades en la misma. De ahí, que el innominado musicólogo de *Los pasos perdidos*, que trabaja agónicamente en la publicidad y en la composición de música para anuncios de radio, pueda entenderse como un trasunto vital del propio Carpentier durante los años venezolanos.

Tras la Revolución Cubana, la actividad carpenteriana se reduce a la labor diplomática que el escritor emprende bajo el beneplácito del régimen (y en pro del propio régimen) y a la tarea arduamente literaria. Como hemos sugerido con anterioridad, según avanzan los años, en la vida del autor se produce un *impasse* del Carpentier-músico *actuante-expectante* del periodo formativo al mero espectador del fenómeno musical en el periodo central y postrevolucionario del cubano, si bien la música como herramienta seguiría siendo una constante insoslayable de sus creaciones literarias.

Alejo Carpentier muere un 24 de abril 1980 en París -nace en Suiza y muere en Francia- y González Echevarría, que organizó una de sus últimas conferencias en Yale -rocambolésca, cuanto menos, como detalla el crítico en su introducción del epistolario con el autor- explica así el deceso del mismo:

Creo recordar que era sábado cuando Emir Rodríguez Monegal llamó porque era de mañana y estaba todavía en la cama. Me lo dijo con la suavidad de quien ha dado semejantes noticias antes: Carpentier había muerto en París. Era 24 de abril, trece meses después de su visita a Yale. No sé si me ocurrió la pedertería de pensar la proximidad de la fecha a la muerte de Cervantes (23 de abril) y Shakespeare (también un 23), pero sí que me embargó una gran tristeza (Echevarría, 2008: 40).

Moría Carpentier. Uno de los aliados del hecho musical en proceso de hacerse literario. No por ello le dejemos sucumbir al peor destino concebible para un músico -el mismo que Beethoven sobrellevó en carne propia y que le impidió oír su propia *Novena*

Sinfonía- , o sea: el del silencio. Y no el silencio de la paz y la armonía, si es que hay paz esperable o paz que valga, sino el del olvido.

CAPÍTULO II

ARQUEOLOGÍA DEL *SABER* CARPENTERIANO: ASPECTOS Y FORMAS DEL ENSAYO EN LA OBRA DE ALEJO CARPENTIER.

Todas las contradicciones se dan en mí alguna vez y de alguna forma. Vergonzoso, insolente; casto, lujurioso; charlatán, taciturno; duro, delicado; ingenioso, atontado; iracundo, bondadoso; mentiroso, sincero; sabio, ignorante, y liberal, y avaro, y pródigo, todo ello véolo en mí a veces, según qué giro tome; y cualquiera que se estudie bien atentamente hallará en sí mismo e incluso en su propio entendimiento, esa volubilidad y discordancia. Nada puedo decir de mí, de forma total, entera y sólida, sin confusión ni mezcla, ni en una palabra. *Distingo* es el término más universal de mi lógica.

MICHEL DE MONTAIGNE

Nuestras convicciones más arraigadas, más indubitables, son las más sospechosas. Ellas constituyen nuestro límite, nuestros confines, nuestra prisión.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

2.1. EN TORNO A LA DELIMITACIÓN DE LA NOCIÓN *ENSAYO*.

En una interesante entrevista de André Bazin y Charles Bitsch a Orson Welles en el marco del Festival de Cannes hacia el año 1958, nos revela el reputado director de cine la particular adicción y la absoluta devoción que le producía la ensayística del célebre Michel de Montaigne, obra de la que se confiesa -el americano- eventual y voraz comensal: “Montaigne is the greatest writer of any time, anywhere. I literally read him every week like some people read the Bible [...]; I open my Montaigne, I read a page or two, at least once a week, just because I like so much. There is nothing I like more³⁷” (Welles, Estrin, 2002: 62).

³⁷ “Montaigne es el mejor escritor de todos los tiempos, y de todos los lugares. Lo leo literalmente cada semana como alguna gente lee la Biblia [...]. Abro mi Montaigne, leo una página o dos, al menos una vez a la semana, simplemente porque me gusta mucho, no hay nada que me guste más ” (la traducción es nuestra).

No nos resulta del todo insólita o disparatada tal confianza por parte del genio de la cinematografía, en tanto que la incertidumbre que parece orientar los pasos del periodista Jerry Thompson en su investigación y escudriño del enigma *Rosebud* –pieza fundamental del rompecabezas que Welles despliega sobre su escritorio a través de las escenas del clásico *Kane citizen*– nos recuerda provisoriamente los tanteos y vacilaciones con que Montaigne solía dibujar a través de sus ensayos las inquietudes y desasosiegos que le abrumaban, o las reflexiones y desvelos que le turbaban. La ausencia de certeza única y totalizadora que se va perfilando a través de la ensayística de Montaigne, a partir de un humanismo de trazo explícitamente escéptico, es la que parece rodear el hábito de misterio del enigma *Rosebud*, acertijo irresoluto; como irresoluto e incommunicable resulta ser el carácter y la esencia del hombre. *Rosebud* no es más que la excusa inexplicada – desconocida al fin– que motivará en *Ciudadano Kane* el ejercicio del conocimiento³⁸.

El incógnito *ciudadano Kane* es, en palabras del propio Alejo Carpentier, “reconstrucción de una vida, de una psicología, con base en episodios que no observaban una ordenación cronológica. Se iba [en la obra] del presente al pasado, se regresaba de días lejanos para volver a partir hacia lo *remoto*” (Carpentier, 1990: 83).

Ese vagar indeciso y calidoscópico a que hace referencia Carpentier en su afán por ensalzar la obra welliana debería remitirnos indefectiblemente a las palabras de que hace uso Max Bense para delimitar el fluctuar ensayístico, propio de los practicantes del género: “per mitjà del procediment assagístic es fa visible el contorn d’ una cosa, el contorn del seu ésser interior i exterior, el contorn, per dir-ho així de la seva manera de ser [...] Pot suportar fins i tot una certa heterogeneïtat de la substància³⁹” (Bense, 2004: 124). O en palabras de Theodor W. Adorno el ensayo puede definirse como “radical en su *no-radicalismo*, en la abstención de reducirlo todo a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en su carácter fragmentario” (Adorno, 1962 :19) lo que le conferirá al género una condición de absoluta provisionalidad o lateralidad.

³⁸ En las páginas magistrales del ensayo *De la inconstancia de nuestros actos*, por ejemplo, Montaigne nos hace copartícipes de esa inestabilidad completamente idiosincrásica que encamina y dirige las acciones y los pensamientos humanos: “Quienes se ocupan de examinar los actos humanos en nada hallan tanta dificultad como en reconstruirlos y someterlos al mismo punto de vista; pues contradícense, por lo general, de manera tan asombrosa que parece imposible que hayan salido del mismo magín” (Montaigne, 2008: 9).

³⁹ “Por medio del procedimiento ensayístico se hace visible el contorno de un objeto, el contorno de su ser interior y exterior, el contorno, por así decirlo, de su manera de ser [...]. Puede soportar incluso cierta heterogeneidad de la sustancia” (La traducción es nuestra).

De este modo, la heterogeneidad constitutiva del ensayismo, tanto en lo que al plano textual se refiere como en lo que concierne al trato que se da a las divergentes problemáticas que en este se desembrollan, hacen del género una entidad completamente original, moderna e independiente, cuya esencia parece solaparse eventualmente con el tratamiento fragmentario y lateralizado que recibe el misterio *Rosebud* en la citada obra de Welles.

El *¿qué sé yo?* de Montaigne no deja de invocar la última palabra que el ciudadano *Kane* articula en la hora de su deceso: “*Rosebud*”. Y *Rosebud* no es sino la parte que invoca el todo, la porción que permite que nos redimamos de la ignorancia y del desconocimiento, la representación de lo *uno* tejido desde lo múltiple; como fragmentaria manera es el ensayo de entender y cifrar la realidad circundante en su plenitud y totalidad.

Lukacs abrirá el primero de los escritos de *El alma y las formas* interrogándose, precisamente, en torno a la naturaleza genérica de los escritos ensayísticos: ¿posee en verdad el ensayo en tanto que forma alguna suerte de unidad? Y en tal caso, ¿en qué modelo o tipología literaria se encarna esta? ¿Es posible revelar lo total y lo homogéneo desde una mirada *al sesgo* que se detenga única y exclusivamente en la apreciación de lo escindido y lo heterogéneo?⁴⁰

La hesitación lukacsiana frente a la naturaleza formal de sus propios textos críticos nos introduce de lleno en una problemática fundamental que habita la esencia misma de género ensayístico, esta sería: ¿cómo delimitar el campo de acción de tan disperso *corpus* textual, el cual iza como bandera identitaria, justamente, su irreductible heteromorfismo?

Arturo Casas, en un artículo online⁴¹, nos hace copartícipes de la heterogeneidad constitutiva del género –a la que nos hemos referido en lo precedente y en la que nos

⁴⁰ “Tengo ante mi los ensayos destinados a este libro, y me pregunto si es lícito editar trabajos así, si de ellos puede nacer una nueva unidad, un libro. Pues para nosotros lo que importa ahora no es lo que estos ensayos pueden ofrecer como *histórico-literarios*, sino sólo si hay algo en ellos por lo cual puedan llegar a una forma nueva y propia, y si ese principio es el mismo en todos ellos. ¿Qué es esa unidad, supuesto que exista?” (Lukacs, 1975: 15)

⁴¹ Recurso accesible a través de la red en <http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/casas.htm>, consultado el 24 de diciembre de 2013 a las 16:43. Las citas tomadas de esta fuente bibliográfica aparecen en un texto online en formato html, de ahí la imposibilidad de explicitar el número de página del documento.

centraremos en lo subsecuente- y ha abogado por englobar tal suerte de escritos bajo el rótulo “archigénero ensayístico” (Casas, 1999: *s.p.*), siguiendo con ello de cerca a Gérard Genette. Análogamente, Aullón de Haro y Pozuelos Yvancos hablan, respectivamente, de los *géneros ensayísticos* en plural (Aullón de Haro, 2005: 13; Pozuelo Yvancos, 2005: 180), con el mero propósito de subrayar la dispersión e imprevisibilidad que parece ser particularidad intrínseca de estos textos.

En definitiva, ¿deberíamos desechar entonces, de entrada, cualquier afán de sistematización o delimitación de los textos comúnmente denominados como ensayísticos? Creemos que no, si bien nos parece urgente delinear tal tradición genérica y corregir el laxo uso que se ha venido haciendo del concepto o de la noción en sí en la actualidad, en tanto que el mercado editorial ha ido sumando bajo el rótulo de *ensayo* escritos de lo más dispares y apartados: desde el texto didáctico al panfleto político, de la obra divulgativa de índole científicista al estudio de trazado manifiestamente academicista, del mero y sencillo libro de autoayuda a tratados de cualquier tenor.

Por consiguiente, empezaremos esta titánica tarea desde el principio, o sea en el origen y genealogía del propio vocablo, siempre con la vista puesta en la consecución de un segundo objetivo tan cabal como significativo: el del ulterior examen, análisis y caracterización de los textos *-a priori-* ensayísticos del escritor Alejo Carpentier. Sírvannos, en fin, las meditaciones actuales como excusa para observar subsiguientemente cuan se asemeja el ensayo carpenteriano en sus dispares formas y tipologías (artículo periodístico, ensayo breve, conferencia dictada, ensayo extensivo) al molde teórico que en lo sucesivo vamos a delimitar.

La palabra *ensayo* -o *essai* en francés- es un término de creación tardía que procede del bajo latín *exagium* y que significa “balanza” (Hernández Guerrero, 2006: 199). A su vez, el verbo *ensayar* es descendiente directo del étimo *exigere* (*exigo*, *exago*) “que significó, entre otras cosas, *examinar*, *investigar*; en el lenguaje comercial, *disponer de*, *vender*; y en el matemático, *medir*, *pesar* (Alvar, 1983: 150). Documenta y refiere Manuel Alvar, en su artículo «La turbada historia de la palabra» “*ensayo*”, que la noción *ensayo* en su acepción de “prueba”, y el verbo *ensayar* en su acepción de “probar” ya fue localizada en alguno de los primeros textos literarios hispanos como, por ejemplo, en *El cantar de Mio Cid* o en la *Vida de San Millán* de Gonzalo de Berceo (Alvar, 1983:

154), si bien en tales contextos no poseía el vocablo *ensayo* la significación y alcance de que goza desde Montaigne.

Asimismo, apunta Jean Starobinski –y en ello coincide con Alvar- un detalle tan profético como revelador cuando refiere que “cerca del término [exagium] se halla *examen* [que procede de *exagmen*, compuesto de *exago*]: aguja o lengüeta del fiel de la balanza y, por extensión, acto de pensar, examen, control. Pero otra acepción de *examen* designa el enjambre de abejas, la bandada de pájaros” (Starobinski, 1998:31). Resulta cuasi alegórico que género tan controvertido y punzante como el ensayístico se halle ya desde los albores de su gestación semántica hermanado y contiguo a conceptos tan visuales y táctiles como el de la aguja o el de la abeja: “si tenemos en cuenta todos estos orígenes la palabra actual *ensayo* se llena de ricos significados: la tarea de pesar de una manera exigente, de examinar atentamente, pero también la construcción de un *enjambre* verbal que libere su impulso” (Hernández Guerrero, 2006: 199).

Pese a la relativa ancianidad del término, el ensayo no empieza a esbozar su naturaleza definitoria y a germinar, en tanto que género, hasta el anuncio de unas tímidas e incipientes auroras vaticinadoras del vasto amanecer de la modernidad⁴²; modernidad que emerge merced al humanismo escéptico sondeado y esbozado holgadamente por Montaigne a través de su ensayística general, entre otros –mención aparte merecería la magna aportación de otras figuras cabales del XV y el XVI, como Shakespeare, Cervantes o Erasmo- (Toulmin, 1990: 76). Los *essais* de Montaigne (1580), en ese sentido, tienen un carácter totalmente iniciático y se constituyen en un tipo de escrito “qui a quelque rapport avec un traité mais s'en éloigne généralement par une plus grande liberté de composition et de style⁴³”.

⁴² De hecho, quisiéramos advertir, como mera curiosidad, que el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española no registrará la voz *ensayo* en su acepción de “escrito generalmente breve...” hasta bien entrado el año 1939, lo cual es indicador no de la escasa popularidad o prodigalidad del género ensayístico en los albores del siglo XX español -de hecho la denominada *edad de plata* de las letras hispánicas se sabe profusa en lo que atañe al cultivo del género *ensayo*: Unamuno y Ortega en cabeza-, sino más bien de la aceptación e inclusión más o menos tardía de la noción en sí en el imaginario colectivo. Ocurre lo contrario en territorio anglicano donde término *essayist*, que pasará muy rápidamente al francés, es recogido por el *Oxford English Dictionary* desde 1609 (Alvar 1982: 147).

⁴³ “Que guarda algún tipo de relación con el tratado, pero se le aleja por lo general por su mayor libertad de composición y estilo” (la traducción es nuestra). Esta definición ha sido tomada del diccionario de Paul Robert *Dictionnaire alphanétique et analogique de la langue française*, t. II, París, 1963.

Pozuelo Yvancos propondrá un primer filtro crítico llamado a discernir los escritos que deberían ser designados *a priori* como ensayísticos de otros textos de cuño específicamente científicista o académico, tomando justamente como molde o punto de partida la tipología genérica profusamente desarrollada por el francés Michel de Montaigne en la labor inaugural que a este le asignamos (Pozuelo Yvancos, 2005: 180).

Por un lado, será *ensayo* –siempre conforme a las conjeturas e hipótesis esbozadas por Pozuelo Yvanco- todo escrito que evidencie su filiación formal y su descendencia directa de los *essais* montaignianos y, algo más tardíamente, de los *essays* baconianos, entendiéndose tales escritos como molde base o realización preliminar de lo que acabaría por constituirse *a posteriori* en el género ensayístico tal y como lo conocemos hoy. Por otro lado, englobaremos, mismamente, bajo el rótulo *ensayo* cualquier creación cuya naturaleza formal se atenga a los parámetros y supuestos teóricos formulados por tres estudiosos fundamentales del género. Nos estamos refiriendo, por supuesto, a Lukács, Bense y Adorno, en riguroso orden cronológico (Pozuelo Yvancos, 2005: 180).

El especialista Pedro Aullón de Haro sugiere también, por su parte, la existencia de este implícito vector del que nos habla Yvancos, que pone en estrecha relación los tanteos iniciales realizados por Lukács en su voluntad de delimitación del género ensayístico –a la izquierda del hipotético vector-, con los postulados teóricos que plantea Theodor W. Adorno sobre el ensayismo en su célebre escrito «El ensayo como forma» –a la derecha del mismo- (fig. I):

Las tres grandes teorías han sido elaboradas, siguiendo su orden cronológico, por Lukács, Bense y Adorno. Las más importantes son la primera y la última, y de entre éstas, la de Adorno, texto que representa a mi modo de ver el momento culminante de la Poética moderna, cerrando el arco tratadístico abierto como teórico de la tragedia por Aristóteles (Aullón de Haro, 2005: 20).

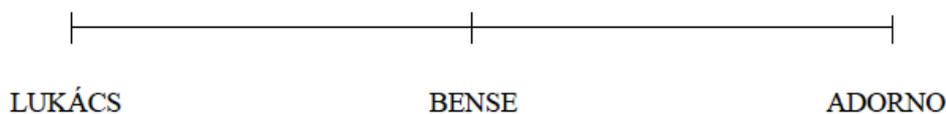


Fig. I

Asimismo, Aullón de Haro alude a la distinción entre los géneros ideológico-literarios -o ensayísticos-, los géneros poéticos -narrativos, líricos y teatrales- y las realizaciones de índole científica o académica. A partir de tal distinción, el estudioso llama a la construcción de una pirámide o de un triángulo isósceles (fig. II) que permita

visualizar la posición que ocupan, preferentemente, en el marco de un sistema global tanto el género ensayístico, como el género científico, como el género poético-creativo.

El autor refiere que dicha pirámide en verdad sería invertida “si nos atuviésemos, en vez de a la realidad moderna, al momento originario de la producción, es decir a los escritos de los presocráticos” (Aullón de Haro 2005: 19), ya que entre tales filósofos griegos no se postuló la moderna y explícita oposición que, a día de hoy, parece existir entre lo científico y lo estético, o entre lo académico y lo poético.

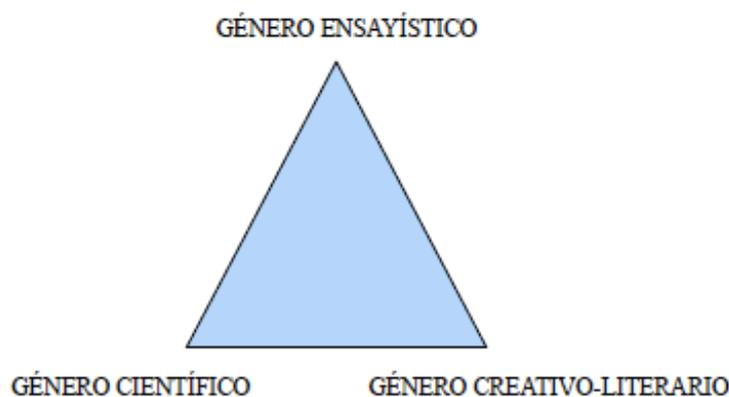


Fig. II

En el diagrama anterior (fig. 2) se explicita, sucinta y clarivamente, como el género ensayístico parece bogar dubitativamente entre dos mares; mares que, por lo general, no se tocan ni se abrazan o que inclusive a veces se repelen y soslayan, como los mares que se ensalzan en los versos de El Corán⁴⁴. O sea, será solo lo ensayístico punto de encuentro y solapamiento entre el agua del río y el agua del mar: abrazo de lo lírico con lo académico, acoplamiento de lo poético con lo sapiencial. Resulta cuasi paradójico que la mejicana Sor Juana Inés de la Cruz dibujase, justamente, pirámides oníricas en su afán por ascender al conocimiento.

Lukács describe cómo el ensayo parece ser el mediador entre dos peregrinos –el poeta y el sabio– que, con gesto enojado, en el transcurso de la modernidad tomaron rutas opuestas y a menudo enfrentadas: el científico viró a estribor, divorciándose de lo lírico y

⁴⁴ “Él ha separado los dos mares que se tocan. Entre ellos se levanta una barrera, y no se desbordan el uno dentro del otro” (55: 19-20).

lo poético, a la busca de la isla del conocimiento; y el artista viró a babor, liberado de ecuaciones y tecnicismos, al rastreo de horizontes inexplorados. El filósofo húngaro – como lo ha hecho Aullón de Haro- nos recuerda que, a fin de cuentas, “en épocas primitivas, aún indiferenciados, la ciencia y el arte (y la religión, la ética y la política) se encuentran sin separar en una unidad” (Lukács, 1975: 17-18). Puede que, en definitiva, sea esa la unidad que invoca el ensayismo: la que permite conciliar el momento presente con el de nuestros ancestros, la que lleva a enmaridar el arte con el conocimiento.

Benedetto Croce sugiere que existen solo dos modos de conocimiento que rigen nuestra manera de aprehender el mundo y estructurarlo, a saber: un medio lógico y otro intuitivo (Croce, 1983: 1). Probablemente, la misión para la que ha sido llamada la pluma del ensayista sea la conciliación y armonización de entrambas formas de saber, el lógico con el afectivo y el deductivo con el personal. Apunta Theodor W. Adorno que el científico y el erudito son meramente *hombre de hechos*, en cambio el ensayista, en sus tanteos a oscuras, es *hombre de aire* (Adorno, 1962: 13).

A diferencia de la mayor parte de escritos que han venido siendo denominados comúnmente como ensayos, el verdadero *ensayo* escapa a cualquier voluntad de sistematización, científicismo o academicismo, y desecha cualquier pretensión o necesidad –o patología- de alcanzar dialécticamente una verdad última que otorgue sentido al todo. De ahí el carácter parcial y escindido que se le suele conferir al género: “el ensayo se organiza así como discurso de lo incompleto, de lo no resuelto; es una incesante emancipación de lo particular frente a la totalidad” (Jarauta, 1991: 49).

A tenor de todo esto, ¿qué interés debiera suscitar el escrito ensayístico en tanto que texto incompleto y truncado frente al texto académico e investigador, el cual despliega una presuntuosa visión del todo frente a las partes que no admite duda, crítica o vacilación⁴⁵?

⁴⁵ El propio Jean Starobinski señala sucintamente la perspectiva peyorativa con que se ha descrito y delineado el género ensayístico desde diferentes contextos: “Visto desde el aula y evaluado por el tribunal de tesis, el ensayista es un amable aficionado que se encuentra con el crítico impresionista en la zona sospechosa de lo no científico [...] Lo digo con franqueza: si me dijeran que practico el ensayismo, me sentiría ligeramente herido, lo tomaría como un reprocho (Starobinski, 1998: 33). Asimismo, Adorno sugiere que “el ensayo en Alemania está desprestigiado como producto ambiguo” (Adorno, 1962: 11).

Cabría indicar, ante todo, que la supuesta oposición entre la ideología totalizante propia del conocimiento científico y la ideología lateralizada intrínseca del ensayismo y de parte del saber humanístico es, decididamente, una falacia construida por la modernidad, en tanto que todo saber científico (físico, químico, astrológico o matemático) no se ha podido constituir, ninguna vez en el transcurso de nuestra historia, en objeto de culto permanente, estático, absoluto e invariable, por mucho que las denominadas ciencias “exactas” así lo hayan pretendido.

En la interesante obra *Cosmópolis* de Stephen Toulmin, el autor sugiere que

Newton y otros practicantes de las ciencias exactas construyeron la física moderna. [...] El sistema-marco moderno fue una sugerencia, pero no la pauta a seguir. Definió unas posibles directrices para el trabajo científico pero no las impuso por decreto (Toulmin, 1990: 168).

Por añadidura, refiere Toulmin cómo -a partir de 1800- la concepción del mundo y de la realidad cambió en sucesivas ocasiones y, asimismo, el progreso y el avance en los divergentes campos científico y tecnológico atrajo sobre sí nuevos fantasmas y espectros que amenazarían tal tipología de conocimiento, la cual aspiraba a consagrarse desde época cartesiana en irreductible deidad de los tiempos venideros. De este modo, no resulta nada impreciso concluir que, al fin y al cabo, “el andamiaje de la modernidad fue una serie de medias verdades provisionales y especulativas⁴⁶” (Toulmin, 1990: 169).

Vemos, por consiguiente, cuan frívola y huera resulta la señalada oposición entre lógica y retórica, entre saber científico –en tanto que absoluto- y saber ensayístico –en tanto que parcial-, dado que según parece todo conocimiento no deja de ser cuestión más o menos pasajera y eventual, citada a ser juzgada por el inapelable tribunal del cambio y de los tiempos, que acaba imputando por anacrónico todo saber, sentenciándolo, *a posteriori*, a muerte por senectud.

⁴⁶ Una de las más interesantes tesis de Stephen Toulmin, en su ya citado manual, se desarrolla a partir del examen y análisis del saber científico, matemático y filosófico a través de los siglos XVII y XVIII, sin aislarlo del contexto histórico-social que le es congénito. Las pesquisas de Toulmin revelarán como los sistemas de poder han generado deliberadamente, en variados momentos de nuestra historia, cierto corpus de conocimientos y saberes irrefutables que favorecen la legitimación del *status quo* y la instauración de una cosmópolis armónica y duradera, que basa su estatismo e inmutabilidad –política y sapiencial- en los conocimientos que producen las innovaciones y descubrimientos en los campos filosófico, matemático y científico respectivamente.

Para Montaigne y para Bacon fue la experiencia personal o el propio mirar lo que determinó los límites del conocimiento, y no un cúmulo de conjeturas o supuestos abstractos engendrados en el seno de un sistema hermético sospechosamente autosuficiente construido a base de símbolos inaccesibles y cálculos deductivos. En el ensayo de Montaigne denominado *De los libros* referirá, justamente, el francés el valor que cabe concederle a la percepción propia –única y singular-; a la vez que se dedica insistentemente a privilegiar el cómo –o la capacidad de decir poéticamente- frente al qué entendido como artefacto del conocimiento:

Quien pretenda buscar aquí ciencia, no se encuentra para ello en el mejor camino, pues en manera alguna hago yo profesión científica. Contiénense en estos ensayos mis fantasías, y con ellas no trato de explicar las cosas, sino sólo de darme a conocer a mí mismo [...] así es que no aseguro certeza alguna, y sólo trato de asentar el punto a que llegan mis conocimientos actuales. No hay, pues, que fijarse en las materias de que hablo, sino en la manera como las trato, y en aquello que tomo a los demás, téngase en cuenta si he acertado a escoger algo con que realzar o socorrer mi propia invención, pues prefiero dejar hablar a los otros cuando yo no acierto a explicarme tan bien como ellos, bien por la flojedad de mi lenguaje, bien por debilidad de mis razonamientos⁴⁷ [la negrita es nuestra] (Montaigne, 2008: 92-93).

La estudiosa Elvira Macht de Vera indica que “el ensayista no es nunca un divulgador de ideas ni un hábil sistematizador. Es, en cambio, más intuitivo que lógico e introduce la vida, su propia vida, su experiencia vital; y es flexible y no categórico, más dubitativo que afirmativo” (Macht de Vera 1994: 41). Lukács describe “el instante místico de la unificación de lo externo y lo interno, del alma y de la forma. Este momento es tan místico como el momento crucial de la tragedia, cuando se encuentran el héroe y el destino” (Lukács 1975: 25); y con ello sugiere el tropiezo entre la realidad y el ojo ensayístico –analítico y alborozado-, el cual se descubre como filtro que relativiza, restringe y poetiza. De este modo, vemos que los límites impuestos por el *yo*, estimulados por la expectativa y la percepción propias, acaban por denotar expansión a la par que ensanchamiento, lejos de representar impedimento o limitación.

Por su parte, en su *Teoría del ensayo*, José Luis Gómez Martínez refiere que el ensayista comparte cualidades y cometidos que parecen ser privativos o representativos

⁴⁷ El filósofo Ortega y Gasset, en convergencia con el francés, señala explícitamente en sus *Meditaciones del Quijote*: “Yo solo ofrezco *modi res considerandi*, posibles maneras nuevas de mirar las cosas. Invito al lector a que las ensaye por sí mismo: que experimente si, en efecto, proporcionan visiones fecundas: él, pues en virtud de su íntima y leal experiencia, probará su verdad o su error” (Ortega y Gasset 1975: 38).

del científico y del poeta -o escritor- respectivamente (Gómez Martínez, 1981:74). Con el primero comparte la ávida curiosidad para con la realidad y su buena disposición para plasmarla sobre papel con rigor y minuciosidad; con el segundo comparte un talante manifiestamente sugestivo, creativo y poetizador. Si la materia con la que trabaja el poeta es la de los sueños, el material con que el científico elucubra y construye es el de lo real. De ahí que “el tratado únicamente enseña, el ensayo primordialmente sugiere. El ensayista no pretende probar, sino por medio de sugerencias influir, y finalmente, claro está, convencer” (Gómez Martínez, 1981: 74). La escritura académico-investigadora redime y emancipa los procesos naturales y vitales dándoles una solución de continuidad dentro de una lógica concensuada a nivel social, en cambio la escritura poético-creativa, tanto la del ensayista como la del poeta, dinamita la noción desplegada por el conocimiento científico y permite una observación y crítica del mismo desde los resquicios nunca vistos del objeto poetizado.

A tenor de todo lo dicho, y a raíz de todas las teorías revisadas relativas a la caracterización y delimitación de la forma ensayística, podemos concluir que la naturaleza del ensayo en tanto que género queda conformado a partir de rasgos y propiedades muy dispares y, en ocasiones, fluctuantes y difíciles de determinar. Para el examen de la ensayística carpenteriana y para la elaboración de unas conclusiones, tomaremos en cuenta única y exclusivamente los rasgos que citamos a continuación, en tanto que nos parecen idiosincrásicos de la forma ensayo y en tanto que distintos estudiosos los citan en sucesivos tratados y en divergentes documentos. De esta suerte, recapitulemos.

En primer término, reiteramos la noción de ensayo entendida como forma híbrida que vaga entre lo poético y lo sapiencial, y entre lo estético y lo académico (Lukács, 1975: 17-18; Bense, 2004: 122; Aullón de Haro, 2005: 19). En segundo término, insistimos en el carácter hondamente subjetivo y personal del mismo (Ferrero, 1981: 115; Macht de Vera, 1994: 41; Adorno, 1962: 15), de lo cual se deriva, en gran medida, su esencia eminentemente fragmentaria no totalizante (Jarauta, 2005: 37; Bleznik, 1981: 106; Jaimes, 2001:14) construida a través de una particular visión lateralizada -*mirada al sesgo*- de la vida, de la realidad circundante y de cualquier objeto digno de ser poetizado por el ensayista (Loveluck, 1981: 121; Starobinski, 1998: 36). Finalmente, resulta de obligada citación la laxitud del género por lo que atañe a la gran cantidad de tipologías en las que parece poder encarnarse y en lo que a su extensión formal se refiere -ensayo

breve, extenso, ensayo en formato cuasi periodístico⁴⁸, crónica⁴⁹, etc.- (Gullón, 1981: 118; Oviedo, 1991: 16; Casas, 1999), si bien existen notorias desavenencias por lo que a este punto incumbe entre los defensores del ensayo como forma abierta a la par que cuantitativamente flexible (Jaimes, 2001: 14; Snyder, 1991:151), y los que dictaminan que la brevedad parece constituirse en rasgo intrínseco del género⁵⁰.

En su afán por hacer más accesible e inteligible el género ensayístico, José Luis Gómez Martínez (Gómez Martínez, 1981: 92) diseña un interesante diagrama (fig. III) fundado sobre alguna de las características y rasgos esenciales que del ensayo hemos esbozado en lo precedente. Nos hemos permitido modificar exiguamente la naturaleza de dicha gráfica para hacerla más funcional y útil a nuestros fines.

Supongamos un segmento vertical principal donde calibraríamos el subjetivismo u objetivismo de una obra dada, entendiéndose el punto A –en el lado superior del susodicho segmento- como el extremo subjetivo; y entendiéndose, a su vez, el punto B – en el extremo inferior- como el lado delineado como objetivo. Imaginemos, mismamente, la existencia de un vector horizontal, que cruza el segmento vertical por en medio, y que sirva para evaluar el factor estético en tanto que preocupación poético-creativa del ensayista, entendiéndose el punto C –a la izquierda del dicho vector- como el extremo donde se ubicaría la preocupación formal, la priorización del cómo frente al contenido de lo que se esboza o proyecta, y designando el punto D –a la derecha- como el extremo del objetivismo y el didactismo, punto en el que convergen toda una serie de escritos en los que el contenido y el asunto -el qué-, es prioritario frente a lo esencialmente estético y poético -el cómo- (fig. III)

⁴⁸ Indica, de hecho, Vicente Cervera un detalle harto revelador en lo que pertoca a la comprensión cabal de los ensayistas latinoamericanos, este es, que la mayor parte de ellos fueron, precisamente, “hombres dedicados a la política, **al periodismo** y a la enseñanza” (Cervera, 2005: 26) [la negrita es nuestra].

⁴⁹ En su *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, José Miguel Oviedo menciona que “el ensayo admite como cajón de sastre pasajes descriptivos, confesionales, narrativos y líricos al lado de la pura explicación. Por eso, en el otro extremo el ensayo se acerca al **artículo periodístico** y a la **crónica**. No solo muchos ensayos tienen origen periodístico (los de José Carlos Mariátegui son un buen ejemplo; cap. 3.1.), sino que fue el periodismo el que, a partir del siglo XVIII, estimuló el interés por el género y facilitó su difusión” (Oviedo, 1991: 16) [la negrita es nuestra].

⁵⁰ Enrique Anderson Imbert explica taxativamente que “el ensayo es una composición en prosa, discursiva pero artística por su riqueza en anécdotas y descripciones, lo bastante breve para que podamos leerla de una sola sentada” (Anderson Imbert, 1981: 106). O el propio Ricardo Gullón entiende que el escrito ensayístico es “extenso en ocasiones, pero más generalmente breve” (Gullón, 1981:199).

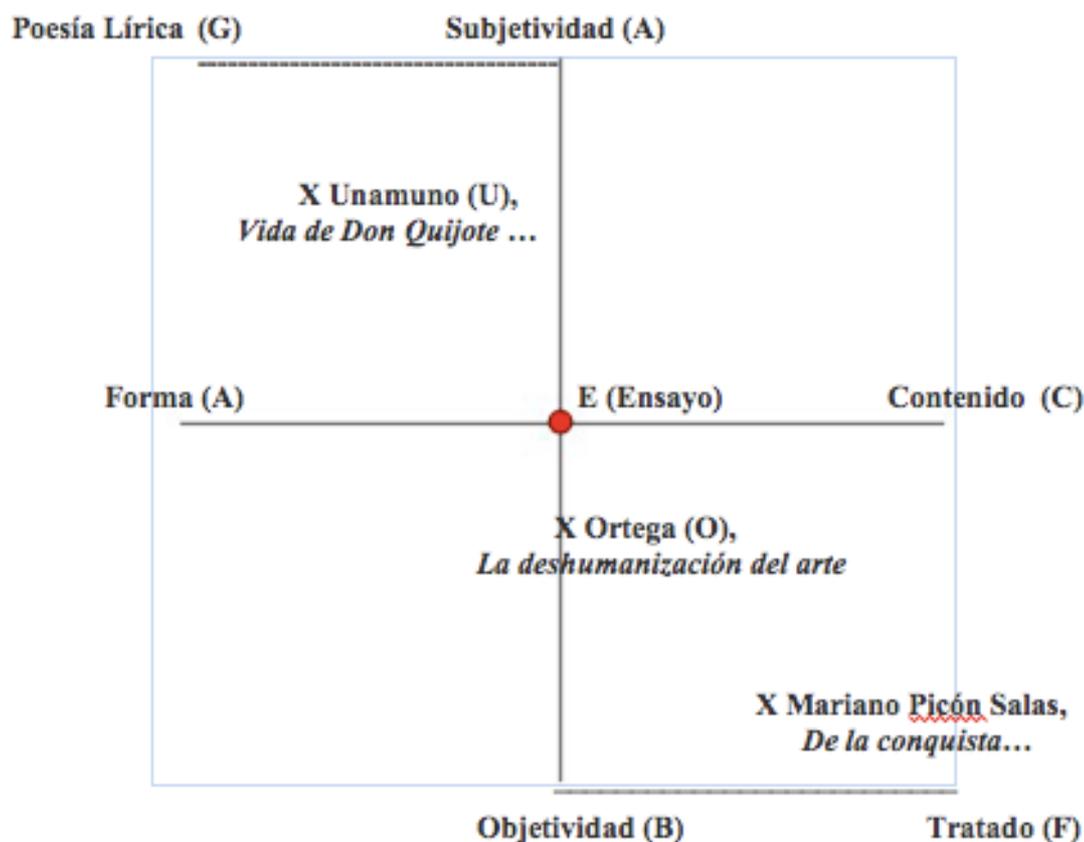


Fig. III

De esta suerte, en dicho diagrama el poema lírico (punto G), en tanto que obra, genéricamente, de trazo absolutamente subjetivista, en donde lo estético prima frente a lo teórico-abstracto y lo documental, se ubica en la parte superior izquierda del gráfico –tal y como puede apreciarse en la figura anterior. Su antagónico (punto F), a nivel nocional, engloba el tratado teórico, el artículo técnico y el escrito científico, y se ubica en la parte inferior derecha del gráfico, dado que la voluntad esteticista de tales escritos resulta irrisoria, superficial o inexistente y va acompañada, en general, de una voluntad manifiestamente didáctica e investigadora. El ensayo en su estadio más neutro (punto E) ocupa en el diagrama un espacio central –como en la figura piramidal- ubicado, en tierra de nadie, entre la objetividad y la subjetividad, entre lo didáctico y lo poético: hijo de lo empírico y de lo lírico.

Según sea uno u otro el ensayista que escudriñemos, y según cuáles sean las singularidades que de su escritura se desprendan, se ubicará este en una área del diagrama o en otra. Verbigracia, en el caso particular del venezolano Mariano Picón-Salas y su escrito *De la conquista a la independencia*, nos hallaríamos ante una obra de claro cariz

historiográfico con un propósito abiertamente documental, en donde la voz del sujeto individualizado –propenso a la anécdota, a la sigilosa confidencia y a la revelación personal- se diluye en un ente colectivizado. Héctor Jaimes explica que en la obra de Picón-Salas “se parte de un *yo* autobiográfico central, para luego pasar a un *nosotros* genérico, el *nosotros* de la historia” (Jaimes, 2001:144). El propio autor confiesa cómo lo primero que tuvo que suprimir en “este proceso de simplificación y resignada conquista de la modestia fue el abuso del *yo*. Mis páginas de los veinte y los treinta años estaban casi todas escritas en primer persona” (Picón Salas, 1953: XII). Y prosigue el venezolano citando a uno de los padres del género ensayístico: “El tiempo nos enseña, con el viejo Montaigne, que hay una ley y condición común de los hombres que uniforma lo vario y narcisistamente individualizado, y que bajo tensiones parecidas *otras gentes* sienten como *nosotros* hubiéramos sentido” (Picón Salas, 1953: XII).

En el otro extremo, nos hallamos ante el radical ensayo –en su no radicalismo-: *Vida de Don Quijote y Sancho* de don Miguel de Unamuno, obra en la que el bilbaíno plantea una lectura completamente íntima y particularizada del Quijote de Cervantes – como si de un Pierre Menard, precoz y aventajado, vaticinador del que nacerá décadas después en las *Ficciones* de Jorge Luis Borges se tratase-. A don Miguel de Unamuno no le interesa tanto guiarnos, merced a una lectura concisa, objetiva y pormenorizada; a un repaso de los capítulos que conformarían la obra *Don Quijote de la Mancha*, como sugerir y desarrollar una serie de problemáticas filosóficas que son interés único y exclusivo del propio escritor –*yo egoísta*- y su lector. Por ejemplo, se delinea en la *Vida de Don Quijote y Sancho* una apología de la creatividad y de la imaginación enfrente de la mirada tiránicamente cientificista y racionalista del hombre moderno. Se dan, asimismo, las pautas para una reinterpretación de la figura del escudero Sancho Panza, y, en definitiva, se contrapone la mirada loca y vitalista de don Quijote de la Mancha, en su deambular por los campos castellanomanchegos, a la visión fría y totalizadora con que el individuo de inicios del XX otea la realidad. En palabras de Alfredo López-Pasarín Basabe:

Considerado por algunos el mejor de sus ensayos, es una sólida exposición de un gran número de las ideas más características de la filosofía del escritor vasco acerca de sus temas más recurrentes (la salvación personal, Dios, España...). Por otra parte, y de acuerdo también con su peculiar concepción de la filosofía, donde cuentan tanto las ideas como los sentimientos, es un texto de un alto valor literario, que no desmerece en este aspecto, por ejemplo, de sus novelas, a las que se aproxima en más de un punto; en cualquier caso, su adscripción al ensayo es tan solo la más probable,

quedando de hecho en una cierta indeterminación genérica. Esta indeterminación se acrecienta por el hecho de que [...], el libro, según se deduce del título completo, se presenta como «explicación y comentario» de la novela de Cervantes; es decir, como crítica textual (López-Pasarín Basabe, 2009: 54).

Vemos, en definitiva, cómo en el ensayo de Miguel de Unamuno la preocupación por lo estético, así como la subjetividad egoísta, prevalecen frente de la pretendida objetividad del tratado científico y del manual teórico, ambos de trazado plano y aséptico, en un plano estilístico; o frente del más documentado y sistematizado ensayo del venezolano Mariano Picón-Salas *De la conquista a la independencia*.

Refiere Adorno que el divorcio entre artes y ciencias, descrito anteriormente, resulta insoslayable e irreversible. Sin embargo, lo que el ensayo nos permite justamente es ladear y rehuir la noción tradicional de certeza, propuesta por el estrato científico-erudito, y replantearla desde una perspectiva dinámica y creativa: “el ensayo no apunta a una construcción cerrada, deductiva o inductiva. Se yergue sobre todo contra la doctrina, arraigada desde Platón, según la cual lo cambiante, lo efímero, es indigno de la filosofía” (Adorno, 1962: 19). Volvemos pues, para concluir, sobre esta inevitable *mirada al sesgo*, arbitraria y escindida, que es la definitoria e inherente del ensayista: como el vistazo súbito al fragmento de un espejo hecho mil pedazos que nos devuelve, si no el reflejo de la imagen viva y total, al menos la perspectiva recóndita, secreta y sinuosa, que el objeto en su entereza jamás pudo descubrirnos.

2.2. ASPECTOS, FORMULACIONES Y RAMIFICACIONES DE LA ENSAYÍSTICA CARPENTERIANA.

El historiador y el poeta no difieren entre sí porque uno hable en prosa y el otro en verso, puesto que podrían ponerse en verso las obras de Herodoto y no serían por eso menos historia, sino que difieren en el hecho de que uno narra lo que ha sucedido y el otro lo que puede suceder. Por lo cual la poesía es más elevada que la historia, pues la poesía refiere más bien lo universal, la historia en cambio lo particular.

ARISTÓTELES

Todo texto literario, en tanto que objeto estético, posee un valor en sí mismo que lo hace parcialmente autónomo e independiente de los contextos históricos, sociológicos y culturales que lo rodean.

La escritura de Alejo Carpentier, más allá de las especificidades simbólicas, filosóficas o ideológicas que la tradición o el imaginario pudieron legarle, se sabe esencialmente paradigma de ahínco, arrojo, tenacidad y, ante todo, voluntad de estilo y renovación: “escritor tiene aquí el sentido de actividad principal, de *oficio*, de profesión especial, de especialista dentro de una sociedad caracterizada por la división de actividades y oficios” (Otto Dill, 1987: 145). De hecho, en *Conversaciones con Alejo Carpentier*, el cubano alude a la exigencia de una rígida disciplina en cualquier ámbito que colinde con lo estético o creativo; artesano y creador, frescura y rigor han de ser nociones parejas, no antinómicas:

Puede ser que ciertos temperamentos necesiten de las tempestades, de las crisis, de los tránsitos en tinieblas para hallarse, para sentirse vivir. Pero observa que esos temperamentos nunca son los más ricos en mensaje. Por un Rimbaud, un Baudelaire, un Rubén Darío, cuántos talentos destruidos, esterilizados por la indisciplina, la debilidad ante la tentación y el despilfarro de las horas, las discusiones vanas, el dejarse arrastrar por cualquier solicitud externa. Por lo demás, si los artistas necesitados de orden, quietud y estabilidad para crear han de ser calificados de burgueses, bien podría recordarse que el máximo burgués de toda la historia del arte fue Juan Sebastian Bach... Y no hablemos de Thomas Mann, de Manuel de Falla, de James Joyce, de Braque, de Matisse, de Shönberg, cuyas biografías rectilíneas, casi exentas de peripecias, nos ofrecen ejemplos típicos de temperamentos adversos a todo desorden” (Chao, 1988: 16).

El rigor formal y solidez intelectual que, en definitiva, guiaron los pasos del escritor cubano a la búsqueda y rastreo de su propio *decir* lo convierten, a día de hoy, en uno de los más grandes regeneradores de las letras hispanoamericanas, y en insigne e

insoslayable maestro de las generaciones más jóvenes –y otras no tan jóvenes-. El mismísimo Gabriel García Márquez confiesa cómo tras una atenta lectura de *El siglo de las luces* abandonó las cien primeras páginas de su obra magna, *Cien años de soledad*, para replantearla íntegramente, con lo cual el colombiano no hacía sino sumarse abiertamente a un reconocimiento plural hacia el magisterio que ostenta Alejo Carpentier como uno de los narradores fundamentales del siglo veinte latinoamericano (Millares, 2004: 7).

La plétora objetiva de recursos, significaciones y referencias extraliterarias que integran y se solapan *motu proprio* en el seno de la escritura autoral responde a una serie de preocupaciones y desvelos –tal vez necesidades- por parte del autor, directamente relacionadas con la búsqueda de la voz propia –única y singular-, y con la reflexión en torno a la insuficiencia de la lengua cervantina para plasmar y expresar la realidad latinoamericana en su completitud de tonos, matices y colores (Carpentier, 1981 :132).

Oscar Velayos Zurdo en *El diálogo con la historia de Alejo Carpentier* indica que todo autor es, al fin y al cabo, “demiurgo que crea un universo nuevo, expresándolo en un código específico, un inventor en cuanto que va más allá de lo puramente aprendido o heredado de la tradición literaria o cultural” (Velayos Zurdo, 1985: 9). Tal demiurgo debiera dotar su obra, según dicho especialista, de un conglomerado de elementos y factores que la hicieran penetrable y accesible, en caso contrario nos hallaríamos ante un paradigma de hermetismo deliberado o ante un escrito privativo de la élite intelectual, cuyo lenguaje meticuloso y tecnificado lo hace de consumo exclusivista y particular.

Si bien no es este el caso por lo que a la prosa y ensayística carpenterianas compete, la intrínseca complejidad de tales escritos parece invocar indefinidamente el imperativo de un lector cómplice, tal y como lo delimitan escritores como Cortázar o Umberto Eco, o teóricos como Roland Barthes⁵¹. No vanamente Verity Smith arguye

⁵¹ Eco genera la noción del *lector implícito* al cual le lega el texto “la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad” (Eco, 1987: 2). También Roland Barthes describe como “los textos clásicos -para él, los del XIX y siglos anteriores- los lee el lector, mientras que los textos modernos los tiene que *escribir* el lector” (Rutherford, 1988: 54), o sea, cada lectura de un texto dado es única, singular e irrepetible: una reconstrucción inaudita del enunciado textual engendrada por la actividad lectora-creativa del lector-autor, como Pierre Menard.

cómo “Carpentier has left the reader to fill in the detail which is not given here⁵²” (Smith, 1983: 33). Y tampoco faltará quien no dude en calificar peyorativamente la prosa del cubano imputándole un hermetismo gratuito, un prolijo enrevesamiento o una impermeabilidad superflua y explícitamente intencional.

Sin ir más lejos, en el estudio de Edmundo Gómez Mango, *Construcción y lenguaje en Alejo Carpentier (de “Los pasos perdidos” a “El siglo de las luces”)*, texto tan extraño como inaccesible –manifiesta pieza de coleccionista-, apunta el especialista cómo en la novela *Los Pasos Perdidos* “más que desarrollo, hay sucesión, más que crecimiento acoplamiento, más que ritmo variación. En determinado momento el lector parece experimentar [...] una diversidad de invención que ya ha dejado de asombrarnos” (Gómez Mango, 1968 :17). Sugiere, ulteriormente, Edmundo Gómez que *El siglo de las luces* podría considerarse, respecto de algunos escritos pretéritos del mismo Carpentier -como *Los pasos perdidos*-, cuasi como un estadio o solución culminativa de la novelística autoral, en un plano filosófico, temático y formal; etapa culminativa en la que parece “imposible desentrañar con facilidad una matriz ideológica, una arquitectura intelectual que guíe y soporte el andar de la novela” (Gómez Mango 1968: 20), lo cual sí resultaba tangible, a la par que del todo reprobable, según Gómez Mango, en los textos antecedentes del cubano.

No coincidimos del todo con las apreciaciones hechas por Edmundo Gómez en torno al estilo de Alejo Carpentier, en tanto que las primeras novelas del autor no nos parecen ni un pretencioso o deliberado ejercicio de gratuita artificiosidad, ni un monumento a la propia vanagloria a expensas del rigor. Asimismo, estimamos la última parte de *El siglo de las luces*, y no la novela en su totalidad, como la única y plausible transición de un Carpentier más reflexivo, barroco y shopenhaueriano, perteneciente a la primera época (periodo formativo y periodo maduro, respectivamente) a otro Carpentier más feliz, constructivo, triunfalista y, en términos generales, más *desbarroquizado*, perteneciente a la época que va de 1962 hasta el tránsito del autor (periodo final).

Sirvan estos tanteos, únicamente, para explicitar cómo la complejidad de la novelística carpenteriana suscitó reacciones de toda índole -adversas y propicias- y sirvan

⁵² “Carpentier ha dejado que el lector complete el detalle que no le es dado” (la traducción es nuestra).

también para detallar, en lo sucesivo, cómo el eje nuclear de tal complejidad y frío intelectualismo comenzó a fraguarse y esbozarse, eventualmente, no de manera espontánea e impensada en la novelística del escritor, sino a partir de las cavilaciones y meditaciones que toman forma en la ensayística musicológica del mismo.

A tenor de todo lo dicho, ¿a qué responde esta imperiosa necesidad del autor por encapsular y hacinar en el seno de su escritura tal plétora de técnicas literarias, recursos formales, léxico barroquizante, circunloquios filosóficos, alusiones historiográficas y citas intelectualizadas? Y, ante todo, ¿cuáles son los cimientos y soportales sobre los que podrá erguirse este artefacto de dispares saberes y variopintos conocimientos que acaban por converger en la novelística del autor?

Como ya hemos anotado con anterioridad, la prosa carpenteriana puede entenderse como paradigma de esfuerzo, empeño, voluntad de estilo o renovación; como sudario itaquiano mil veces urdido y deshilachado; en definitiva, virtud de esmero y aplicación. Carpentier no pierde ocasión para invocar en el novelista el rigor estructural y la austeridad artesana que suelen encaminar las huellas del músico y del compositor en el arduo itinerario a través de lo eufónico y sonoro: “cualquier compositor sabe someter su pensamiento sonoro a los modos de la *forma sonata*, sin perder por ello la libertad creadora. Ajustar sus ideas a una estructura determinada, le parece natural y necesario” (Carpentier, 1987: 58). Justo después se interroga el novelista: “¿por qué la novela habrá de sustraerse casi siempre a este orden de preocupaciones? (Carpentier, 1987: 59).

En uno de los múltiples artículos musicales escritos por Alejo Carpentier en la columna *Letra y solfa*, durante su estancia de más de diez años en la capital venezolana, relata el cubano la siguiente vicisitud protagonizada por el reputado director de orquesta Erich Kleiber, que viene al caso traer a colación:

Un día, en vísperas de una ejecución de la *Novena sinfonía*, Erich Kleiber me preguntó:

-¿Sabe usted cuántas veces he dirigido la *Novena* en mi vida?

-No.

-Ciento noventa y ocho veces –me respondió-. Pero creo que solo la dirijo bien desde hace muy pocos años... Antes, estaba demasiado enamorado de la partitura para poderme dominar ante ella. Me dejaba arrastrar. Ahora conservo toda mi sangre fría [...]. Ése es el secreto del arte de todo director: obtener un rendimiento exacto, consciente, medido, de toda materia sonora (Carpentier, 2007: 132).

Esa escrupulosidad y predilección por el esmero que Carpentier confiesa y reivindica a través de su labor periodística de índole musical; este vitalismo epistemológico y hermenéutico, esa irreprimible necesidad de verlo todo, leerlo todo, interpretarlo todo y plasmarlo todo sobre papel; esa incesante vigilancia de lo real y, sobre todo, ese anhelo -casi monomaniaco- de perfección y meticulosidad es lo que llevará al escritor cubano a ensayar antes que a novelar, a tantear antes que a producir, a experimentar sin apriorismos antes que a lanzarse de lleno a la sacra tarea de fijar sobre papel -mención aparte merece su prematura intentona con la novela *¡Écue-Yamba-Ó!*-.

La ensayística de Alejo Carpentier, manifiesto antecedente del corpus narrativo del autor, se convierte, en ese sentido, en laboratorio hermenéutico, en “taller experimental” (Baujin, 2003: 63), en mesa de disección donde el ente hispanoamericano será desmenuzado y troceado en un feliz intento por arrancar de entre sus vísceras la sustancia intrínseca de la que es contenedor. El autor ensaya, en fin, para descubrir al mestizo americano el *epos viviente* que lo envuelve y circunda, y en un afán por poner a entrambos en íntimo contacto. Hans-Otto Dill explica que “Carpentier es el primero en elaborar una teoría coherente de la cultura, del arte y de la literatura en América Latina” (Dill, 1987: 154); y, si bien las apreciaciones del crítico no son del todo parciales -aunque nada nunca es imparcial del todo- por hallarse marcadamente ideologizadas y por su tono deliberadamente apologético, lo cierto es que Carpentier bosqueja una teoría musicológica y literaria -no la primera- en los tanteos que realiza a través de su ensayismo musical, que encontrará una respuesta concisa en su novelística y cuentística ulteriores.

El ensayo carpenteriano puede, por tanto, ser entendido como texto programático de futuribles realizaciones que toman forma en el formato novelístico. Leonardo Acosta nos ilustra sobre ello con un ejemplo harto revelador, a tenor de *La música en Cuba*: “en el contexto de la obra de Carpentier, [*La música en Cuba*] nos aparece como la primera ocasión en que se abarca todo el ámbito caribeño que luego veremos como trasfondo geográfico e histórico de sus más importantes creaciones literarias” (Acosta, 1981: 24). Análogamente, José Sánchez-Boudy refiere, a vuelapluma, las filiaciones y afinidades que parecen hermanar la novela *Los pasos perdidos* y los ensayos musicales que anteceden al texto -*La música en Cuba* y *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, principalmente- (Sánchez-Boudy, 1969: 161,173). Finalmente, también Gabriel María Rubio Navarro señala que “toda la etapa afrocubana y musicológica [o sea, ensayístico-

musicológica] puede ser vista, desde lo alto de los años transcurridos, como la preparación involuntaria e inconsciente a su etapa de madurez” (Rubio Navarro, 1999:53)⁵³.

La voluntad del ensayista, observada por Adorno⁵⁴, de rescatar y entronizar lo escindido, lo dicotómico y lo parcial -el *trozo* que redime el *todo*- nos permite entender la ensayística general de Alejo Carpentier como *fragmento* -en tanto que espontánea reflexión musical, teoría de lo barroco, prólogo sobre lo maravilloso o esbozo del ente mestizo- armonizado con lo *uno* y lo total, que son la novelística y la cuentística.

Atento lector de la realidad americana, Carpentier escruta incansable la idea de cultura inoculada por los poderes fácticos y descubre en ella una dimensión totalitaria de raigambre indiscutiblemente occidental: “yo sé que América Latina no es todavía cotizada [como concepto], o muy poco, en la vida intelectual del mundo. Una centralización absurda de la cultura la ha tenido al margen de todo lo que fuese, durante mucho tiempo, una historiografía de la cultura” (Carpentier, 1981: 44). De ahí que el autor observe el género ensayístico como una perfecta excusa de reflexión en aras de deshacer tal andamiaje intelectual y en aras de reformularlo con miras a proponer uno nuevo -si bien también, este, de trazado occidentalista o paneuropeísta, como veremos-. Recordemos que Carpentier insiste en cómo “el análisis de los clásicos, de los escritores de las generaciones precedentes, constituye una de las bases de formación para el escritor contemporáneo. Nadie hoy podrá manejar útilmente el idioma español sin haber leído mucho a Cervantes” (Chao, 1986: 92).

⁵³ Con todo, no toda la ensayística de Alejo Carpentier precede las más importantes construcciones novelísticas del escritor en el lapso que va desde la publicación de *El reino de este mundo* (1949) hasta *El arpa y la sombra* (1979). La labor periodística desembrollada por el autor en el transcurso de la década de los años veinte, treinta y cuarenta, así como el ensayo madre *La música en Cuba* (1946), o el ensayo breve *Tristán e Isolda en Tierra Firme* (1949), e inclusive el prólogo sobre lo *real maravilloso* americano (1949), sí son un claro antecedente de la novelística autoral. No obstante, otros importantes textos de índole ensayística como la conferencia *Papel social del novelista* (1967), o los escritos reunidos en *Tientos y diferencias* (1966), entre otros, son coetáneos a algunas novelas capitales del autor, o sea, se tratan de una reflexión teórico literaria hecha *a posteriori*, como un recetario de ideas que se escribe a modo rememorativo cuando el pastel ya ha sido horneado.

⁵⁴ “Es inherente a la forma del ensayo su propia relativización: el ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento. El ensayo piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando tajarlas [...]. La discontinuidad es esencial al ensayo, su cosa es siempre un conflicto detenido” (Adorno, 1962: 27).

Ese estadio formativo que conferimos al ensayismo del autor y que, en líneas generales, antecede la novelística, se encarnará en tipologías textuales de lo más ricas y divergentes, a saber, ensayo en formato breve, ensayo extenso -prolijo y sistematizado-, bagatela periodística, crónica autobiográfica, reseña de índole filosófica, texto radial o conferencia dictada⁵⁵.

¿Con qué objeto y de qué manera, por tanto, *ensaya* Alejo Carpentier en la vasta pluralidad de textos de que es autor? Podríamos decir que, fundamentalmente, Carpentier *ensaya* la música, *ensaya* la literatura y *ensaya* el espacio, lo cual nos permite deslindar el ensayo musical -ensayo del tiempo-, del ensayo literario —ensayo del espacio-tiempo—, del ensayo geográfico -ensayo del espacio-, en ese orden según pautas cuantitativas (número de páginas editadas) y valorativas (trascendencia, importancia y complejidad del texto en tanto que artefacto de saber).

El ensayo eufónico y/o musical engloba toda una serie de textos que van del prolijo tratado musicológico *La música en Cuba* (1946), resultado de una “ingente tarea de documentación” (Díaz de Castro; Payeras Grau, 2004 :38), al ensayo breve *Tristán e Isolda en Tierra Firme* (1949), al ensayo también breve *Del folklorismo musical*⁵⁶ (1964), cuya temática se solapa íntegramente con la del ensayo *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, a otros textos breves de menor relevancia. Entre ellos cabe mentar, en primera instancia, el sucinto escrito *América latina en su música*, inserto también en el compilatorio de ensayos *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* (1981), con título más generoso, *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su*

⁵⁵ Nuestra laxitud en lo que atañe a la adaptabilidad de la noción ensayo a tan variadas realidades contextuales se ampara en las especulaciones del estudioso Jean-Marie Schaeffer en torno a la naturaleza de los géneros literarios, ya que según el francés “los términos genéricos tienen un estatus bastardo. No son puros términos analíticos que se aplican desde el exterior a la historia de los textos” (Schaeffer, 2006: 45). Añade el especialista que es fácilmente admisible, entonces, que un texto “pueda pertenecer a dos o más clases, en el sentido de que puede, por ejemplo, pertenecer a la vez a un género complejo y a un género simple (en el sentido de Todorov). Así, un texto puede ser a la vez una *nouvelle* y un *relato*” (Schaeffer, 2006: 48). De la misma manera, una conferencia dictada en un paraninfo o un discurso laudatorio leído en la ceremonia de entrega del premio Cervantes pueden erigirse respectivamente como ensayos breves llegado el caso, siempre y cuando se estructuren según la lógica constitutiva y las estrategias descriptivas que son connaturales al género.

⁵⁶ Dicho texto queda inserto en el compilatorio de ensayos del autor *Tienes y diferencias*, publicado en el año 1964 y, más tarde, en la edición *Literatura y conciencia política en América Latina* (1969). Igualmente, también aparece sito en sucesivos recopilatorios de artículos musicales del propio autor, verbigracia, *Ese músico que llevo dentro* (2007).

repercusión en la música; en segundo lugar, el exiguo y conciso texto *Música y emoción*, publicado en el suplemento dominical del *Times* en julio de 1972, e incluido, mismamente, en la antedicha edición *Ese músico que llevo dentro*; y, finalmente, el texto radial *Los orígenes de la música y la música primitiva*, editado en la tesis doctoral de Katia Chornik *The Role of Music in Selected Novels and Associated Writings of Alejo Carpentier: Primeval Expression, Structural Analogies and Performance*. Se trata, este último, de un documento de insigne valor solo accesible, a día de hoy, en Cuba en la Biblioteca Nacional José Martí en la *Colección Carpentier*.

Pese a su naturaleza anecdótica y accesoria merecen ser citados aparte, el pródigo opúsculo «Panorama de la música cubana» (1944) en *Conservatorio*, la *Breve historia de la música cubana* (1954), inserto, como anejo, en el *Libro de Cuba* -de carácter enciclopédico-, la conferencia dictada *Nuestro acento a la música contemporánea universal* (1966) y el documental-conferencia *Sobre la música cubana* (1973). Dichos textos funcionan en tanto que anejos o reseñas de lo que será postulado, en formato extensivo, en el ensayo medular: *La música en Cuba*.

El ensayo literario, por su parte, está integrado por una miscelánea de textos y documentos de tipologías harto variadas –a saber, prólogo teórico, ensayo breve, conferencia dictada y artículo periodístico de desemejante extensión- cuya gama temática se sabe igual de variopinta y abigarrada. Mientras que la ensayística musical o musicológica se configura conforme a un corpus hermético y total en el que varias de las problemáticas tratadas en este se solapan, se superponen e, inclusive, a veces se retroalimentan, el ensayo literario abarca desde hondas y detalladas cavilaciones en torno a la noción de lo mágico y lo maravilloso en el espacio-tiempo latinoamericano, al deslinde y ponderación del concepto barroco –siguiendo en ello, muy de cerca, una línea de pensamiento marcada y detallada por Eugeni d’ Ors (Carpenter, 1981: 199)-, al estudio pormenorizado, sincrónico y diacrónico, de la moderna novela latinoamericana parangonada con la europea, a muchísimas otras materias.

Los textos que conforman, en fin, la ensayística de índole literaria de Alejo Carpentier van desde el celebrado prólogo a *El reino de este mundo* (1949), donde se disecciona la noción de lo *real maravilloso* americano, a los escritos breves *Problemática de la actual novela latinoamericana*, *Literatura y Conciencia política en América Latina* y *De lo real maravilloso americano* compilados en el volumen *Tientos y diferencias*

(1964); al discurso pronunciado por Carpentier, *Conciencia e identidad de América*, en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela a 15 de mayo de 1975, “en el acto que en su honor fue organizado por la misma universidad, el Ateneo de Caracas, la Asociación de Escritores Venezolanos y la Asociación Venezolana de Periodistas” (Carpentier, 1981: 79), a la conferencia dictada, *Un camino de medio siglo*, en la Sala de Conciertos de dicha universidad un 20 de mayo de 1975, a la lección -igualmente dictada- en el Ateneo de Caracas a 22 de mayo de 1975 intitulada *Lo barroco y lo real maravilloso*, a, finalmente, la conferencia *Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana*, pronunciada en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela en mayo de 1975, a invitación de la Dirección de Cultura⁵⁷. Mención aparte merecerían la conferencia realizada en el seno de la Universidad de Yale en el año 1979, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, así como la versión definitiva de una intervención en francés pronunciada en 1967 en los *Rencontres Internationales* de Ginebra titulada *Papel social del novelista*⁵⁸, e inclusive, el discurso pronunciado, a 4 de abril de 1978, en la ceremonia de entrega del Premio Miguel de Cervantes que se le hiciese al autor de esta tesis. Tales intervenciones se hallan, también, en formato impreso en el recopilatorio de ensayos *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* (1981). Finalmente, cabría añadir a esta vastísima labor, el sucinto escrito *Afirmación literaria americanista* (1978) fruto de una conferencia dialogada ofrecida en la serie de cursos de posgrado de Letras de la UCV, en el mes de mayo de 1975 (García Carranza, 1984).

Por lo que al ensayo geográfico atañe deberíamos aludir a tres textos fundamentales. En primer lugar, *La ciudad de las columnas* (1970), editado en colaboración con el centro de promoción cultural *Alejo Carpentier*, con fotografías de Pablo Gaspariani, en donde se describe minuciosamente la ciudad de La Habana desde un prisma arquitectónico. En segundo lugar, la vasta obra paisajística *Visión de América*, que integra un dispar conjunto de artículos publicados, en años pretéritos, en la revista cubana

⁵⁷ Tales intervenciones, realizadas en el marco de la universidad venezolana (*Conciencia e identidad de América*, *Un camino de medio siglo*, *Lo barroco y lo real maravilloso* y *Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana*) se hallan catalogadas en formato ensayo en *Razón de ser* (1976) y reunidas, asimismo, en el citado orden, dentro del texto, también compilatorio, *Conciencia e identidad en América* inserto en la obra póstuma *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* (1981).

⁵⁸ También incluido en el volumen *Literatura y conciencia política en América Latina* (1969).

*Carteles*⁵⁹; y, finalmente, el ensayo *Bajo el signo de Cibeles* integrado, mismamente, por un heterogéneo cúmulo de opúsculos publicados en *Carteles* y *Social*. Dichos artículos fueron compilados por Julio Rodríguez Puertolas y en ellos el autor relata, a modo de concisa autobiografía, sus vivencias en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura celebrado entre el 4 y el 18 de julio de 1937 y cuyas secciones se iniciaron en Valencia⁶⁰.

Ni el compendio de textos juntados en *Visión de América* ni el conjunto de escritos que integran *Bajo el signo de Cibeles* pueden ser designados, *stricto sensu*, como ensayos, dado que no nacen por voluntad o consentimiento del autor. Estamos ante una serie de compilaciones fraguadas *a posteriori*, tras el deceso o tránsito del escritor cubano, donde además se da cabida a toda una serie de artículos y pasajes más cercanos al artículo geográfico, con fines meramente documentales, antes que al ensayo en formato breve propiamente dicho. No obstante, tales escritos pueden entenderse como productos resultantes de una ulterior reflexión por parte del aparato crítico, y ya que creemos en la funcionalidad de dichas obras en tanto que textos autónomos y autosuficientes los hemos catalogado bajo el rótulo de textos ensayísticos. Además, en sucesivos fragmentos en dichos artículos, la voz autoral, de naturaleza íntima y escindida, se nos hace explícita y persistente, de ahí que inventariemos tales escritos como ensayos geográficos, aun cuando se traten de un proyecto editorial póstumo publicado a expensas del consentimiento autoral⁶¹.

Cuasi la totalidad de artículos compilados en *Visión de América* o *Bajo el signo de Cibeles* podrían funcionar, en fin, aisladamente como brevísimos ensayos –a la par que algunos *essais* montaignianos de apenas dos o tres hojas-, si bien por razones logísticas y

⁵⁹ Dichos artículos son «La Gran Sabana: Mundo del Génesis», en *Carteles*, La Habana, a 25 de enero de 1948, «El salto del ángel en el reino de las aguas», en *Carteles*, La Habana, a 22 de febrero de 1948, y «La Biblia y la ojiva en el ámbito del Roraima», en *Carteles*, a 28 de mayo de 1948. *Visión de América* se ha publicado como texto único intercalado entre los escritos de *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* (1981) y en la edición de Seix Barral *Visión de América* (1999), donde se entremezcla con otros textos periodísticos de índole cultural o geográfica.

⁶⁰ Carpenter explica que tratará de hacernos vivir con él “la emoción profunda de un viaje a España, en estos días de tormenta; trataré de haceros sentir el **crescendo** de esa emoción, que se amplifica como un regulador de **partitura musical**, hasta alcanzar el **Fortissimo** gigantesco, inhumano y tan humano de Madrid” (Carpentier 1979: 134) [la negrita es nuestra].

⁶¹ Existe una edición más reciente en la editorial Alfabeta, titulada *El amor a la ciudad* (1996), donde se incluyen una vasta disparidad de artículos espaciales, urbanos o geográficos, entre los que se intercala, por cierto, el ensayo breve, anteriormente mentado, *La ciudad de las columnas*.

estructurales en la presente investigación estudiaremos la faceta periodística del escritor cubano como actividad complementaria -sucinto anejo- a sus incursiones ensayísticas de mayor calado. Ciertamente, no creemos que tenga sentido alguno indagar o examinar el texto periodístico carpenteriano, entendido este como brevísimo ensayo, si no confrontándolo y cotejándolo con el ensayo mayor.

Según todo lo pautado, podemos observar en la figura IV (fig. IV) una posible sistematización de la ensayística general de Alejo Carpentier a partir de criterios fundamentalmente cronológicos y temáticos:

RAMIFICACIONES DE LA ENSAYÍSTICA CARPENTERIANA.	ENSAYO MUSICOLÓGICO (ENSAYO DEL TIEMPO).	ENSAYO LITERARIO (ENSAYO DEL ESPACIO-TIEMPO).	ENSAYO GEOGRÁFICO (ENSAYO DEL ESPACIO).
	La música en Cuba (1946).	Prólogo a <i>El reino de este mundo</i> (1949).	Visión de América (compendio de artículos publicados en <i>Carteles</i> en 1948).
	Tristán e Isolda en Tierra Firme (1949).	Literatura y conciencia política en América Latina (1961).	La ciudad de las columnas (1970).
	Los orígenes de la música y la música primitiva (—).	De lo real maravilloso americano (1966).	Bajo el signo de Cibeles (compendio de artículos publicados entre 1925 y 1937)
	Breve historia de la música cubana (1954)	Problemática de la actual novela latinoamericana (1966).	
	Del folklorismo musical (1964).	Papel social del novelista (1969).	
	Nuestro acento a la música contemporánea universal (1966).	Conciencia e identidad de América (1975).	
	Sobre la música cubana (1973).	Discurso Premio Cervantes (1978).	

RAMIFICACIONES DE LA ENSAYÍSTICA CARPENTERIANA.	ENSAYO MUSICOLÓGICO (ENSAYO DEL TIEMPO).	ENSAYO LITERARIO (ENSAYO DEL ESPACIO-TIEMPO).	ENSAYO GEOGRÁFICO (ENSAYO DEL ESPACIO).
	América Latina en su música (1977).	Afirmación literaria americanista (1978).	
		La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo (1979).	

Fig. IV

Recordemos que bajo el rótulo *Conciencia e identidad de América* (1975) se hacían, pues se trata de un ciclo de conferencias, los ensayos de índole literaria *Un camino de medio siglo*, *El barroco y lo real maravilloso* y *Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana*.

Cabría hacer referencia también a todo un conglomerado de ensayos o artículos minoritarios del escritor cuya naturaleza formal y temática nuclear escapa a los patrones clasificatorios esbozados. Entre esos textos cabe destacar, por ejemplo, *Sobre el meridiano intelectual de nuestra América*, aparecido originalmente el 12 de setiembre de 1927 y recogido en la revista *Casa de las Américas* (mayo-junio de 1974), fruto de una polémica suscitada por un artículo publicado en *La Gaceta Literaria* en el que se “postulaba que Madrid debía ser considerado *meridiano intelectual* de los escritores todos de lengua española” (Carpentier, 1981: 225). De obligada citación resulta, igualmente, el prólogo a la versión francesa de *El entierro del Conde Orgaz* de Pablo Picasso, en París, editorial Gallimard, lacónico texto de temática pictórica. O, finalmente, el escrito breve que lleva por título *Martí y Francia*⁶², de temática abiertamente interdisciplinar. El contenido de este feliz escrito no se centra tanto, de manera privativa y unilateral, en la figura del cubano José Martí como literato u hombre de letras, sino en la relación de su escritura con el impresionismo pictórico francés y en las vivencias del propio Martí para con ciertas sonoridades derivadas de las obras de Berlioz y Richard Wagner.

⁶² En el *Coloquio Internacional José Martí*, editado entre los ensayos de *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* (1981).

En otro orden de cosas, por lo que compete a la labor periodística desembrollada por Carpentier a lo largo de décadas, con unas temáticas que abrazan desde lo musicológico a lo literario, pasando por lo geográfico, lo pictórico, cinematográfico⁶³ y arquitectónico, creemos que vale la pena escudriñar tal esfuerzo en tanto que ejercicio accesorio o suplemento del ensayo mayor: a modo de visión sesgada de lo escindidamente esbozado en el ensayo, *ensayo* del *ensayo*. A fin de cuentas, en los artículos periodísticos de Carpentier lo que se hace no es sino desarrollar de manera liviana y arbitraria algunas problemáticas que en los ensayos del autor reciben una mayor extensión y hondura. Cabría determinar qué englobamos bajo el rótulo de lo que nosotros hemos dado en denominar *ensayo* y qué delineamos en tanto que artículo periodístico o escrito cronístico –que, al fin y al cabo, tampoco dejará de ser ensayístico–.

Nuestro criterio en aras de discernir lo uno de lo otro no responde tanto a una serie de patrones burdamente cuantitativos –extensión del texto a indagar o a examinar– como en la novedad de la temática propuesta o en la hondura reflexiva con que se aborde el asunto a *ensayar*. Consecuentemente, estimamos que la mencionada edición designada bajo el título *Ese músico que llevo dentro* (Carpentier, 2007), donde se halla inserto un amplio abanico de artículos musicológicos, escritos durante la prolongada estancia del autor en Caracas, subdivididos por temáticas⁶⁴, no desempeña propiamente una función en tanto que texto autónomo en el marco del itinerario creativo autoral, sino que funciona mejor como suplemento o apéndice aclaratorio de lo que hemos demarcado como ensayística musicológica. Ocurre, mismamente, con la mayor parte de artículos pertenecientes a la época periodística del autor en el transcurso de los años 20 y 30⁶⁵.

⁶³ Resulta de relativa relevancia el cúmulo de artículos que versan sobre directores de cine, actores famosos, películas específicas, nuevos estrenos en el ámbito cinematográfico o temáticas de índole similar, muchos de ellos publicados en la columna *Letra y solfa* en Caracas a lo largo de la década los 50. Aparte de dichos textos, compilados mayoritariamente en una edición de Raimundo Respall Fina titulada *Letra y Solfa, Cine* (Carpentier 1990), otras revistas cubanas como *Carteles* y *Social* también se hicieron eco del interés del autor para con la cinematografía y derivados. Cabría reflexionar y decidir si los más importantes escritos del autor sobre el séptimo arte debieran ser catalogados, en un posible anejo, como parte fundamental de la ensayística carpenteriana. Sin embargo, su brevedad y la explícita superficialidad de alguno de ellos, nos lleva a decidir dejarlos fuera *a priori* en la subdivisión anteriormente esbozada.

⁶⁴ A saber, *Sobre compositores, Intérpretes, Musicología, La música en el teatro y Reflexiones en torno a la música*, más dos escritos de mayor extensión –*Del folklorismo musical* y *Música y emoción*– en una sección titulada *Ensayos*.

⁶⁵ En los anejos del presente proyecto hemos sistematizado según criterio cronológico los artículos musicales publicados por el autor en las revistas *Social*, *Chic*, *Carteles*, *El País*, *El Heraldo* y *Diario de la marina*, merced a la *Biobibliografía de Alejo Carpentier* de Araceli García-Carranza y merced a nuestro

En conclusión, cabe preguntarse en qué grado la ensayística musicológica de Alejo Carpentier armoniza en sus distintas tipologías y facetas con la forma ensayo, tal y como la hemos venido delimitado en la precedente sección. Ciertamente, por lo que se refiere a los escritos breves *Del folklorismo musical*, *La orígenes de la música y la música primitiva*, *Tristán e Isolda en Tierra Firme* y *América Latina en su música*, estos llevan menos quebraderos de cabeza por cuanto que responden, en mayor o menor medida, a las particularidades de la forma *ensayo* según lo pautado por Lukács, Bense y Adorno, indistintamente.

Por ejemplo, *Del folklorismo musical* se nos presenta como artefacto de conocimiento a la par que experiencia personal vivida por el autor, ineludiblemente parcializada y escindida: “No estoy promoviendo aquí una formulación hipotética. **Hablo en nombre de experiencias propias**: la percepción musical no se infunde por vías de la divulgación” (Carpentier, 2007: 392) [la negrita es nuestra]. O un poco más adelante, en una anotación a pie de página del propio Carpentier: “una noche, en Leipzig, se me reveló una partitura venida a menos como una de las más originales del repertorio lírico universal” (Carpentier, 2007: 399). Esta primera persona del singular, por momentos somera y por momentos sincera, nos remite de manera indefectible a aquella noción tan montaigniana según la cual el autor francés no trata únicamente de explicar las cosas racional y unilateralmente sino con miras a transgredir los límites del conocimiento objetivo para darse a conocer a sí mismo (Montaigne, 2008: 92), en un ejercicio en donde “la reflexión interna es inseparable de la inspección de la realidad exterior” (Starobinski, 1998:36).

Con todo, lo que no pretende Carpentier es evocar sus hondas o particulares vivencias con el folklore musical o la música popular a partir de una escritura de trazado lírico, memorialístico o personal, sino que busca arañar desde su experiencia íntima algún tipo de *saber* –ciertamente más reflexivo que empírico- que la musicología, por lo general más proclive a elucubraciones de índole armónica, melódica o rítmica -que eluden la esencia intrínseca de lo musical-, hubiese podido soslayar o pasar por alto.

cotejo de compilaciones y ediciones dispares que incluyen los textos periodísticos del primer Carpentier. Esta labor organizativa para con el periodismo musicológico del cubano no tiene ningún precedente conocido entre los estudios, tratados y ediciones existentes sobre el periodismo de juventud del autor.

Por consiguiente, *Del folklorismo musical* se erige como trasunto de lo vivido a la vez que como artilugio de indagación teórico sonora y, de ahí la coexistencia que se produce en el seno del propio texto entre la primera personal del singular, evocadora del yo autoral, y un plural de modestia, encaminado a la especulación con ínfulas eruditas y academicistas: “sin que ignoremos los aciertos de un Bela Bartok [...] debemos tener conciencia de que el *tema*, la *melos*, no es lo más importante ni lo más valioso en una música popular” (Carpentier, 2007: 396). O más adelante: “en toda la historia de la ópera no hallamos una sola partitura que pueda colocarse al lado del Boris” (Carpentier, 2007: 397), o, asimismo, “hoy debemos reconocer que los logros fueron escasos si nos situamos en el plano de la verdadera creación musical” (Carpentier, 2007: 398). Nos hallamos, en fin, entre dos aguas nuevamente: entre la lírica y el conocimiento, entre la poesía y lo sapiencial; o sea, en la ubicación misma donde habita el género ensayístico. Lukács apunta que “en la ciencia obran sobre nosotros los contenidos, en el arte las formas; la ciencia nos ofrece hechos y sus conexiones, el arte almas y destinos. Aquí se separan los caminos” (Lukács, 1975: 17); en el ensayo se encuentran.

Algo semejante ocurre en el llamativo texto *Música y emoción*, en donde el autor especula y reflexiona diacrónicamente en torno al concepto *emoción* –a veces catártica– como resultado de la escucha y asunción de determinados fragmentos sonoros, melódicos o rítmicos: “El concepto de *emoción*, tal como lo entiende una gran masa de melómanos, no existe para el compositor renacentista o barroco [...] El culto de la emoción como móvil creador y factor de comunicación nace, pues, con el romanticismo” (Carpentier, 2007 409-411). En este escrito se produce, mismamente, la mencionada concomitancia entre la primera personal del singular, inconfundible del ensayismo, y el plural de modestia *nosotros*, propio del academicismo : “Nadie, que **yo** sepa ha tenido...” (Carpentier, 2007: 413), “**hoy nos encontramos** con los oyentes que asisten...” (Carpentier, 2007: 415), o “no **debemos** perder de vista” (Carpentier, 2007: 416). Como anota Theodor W. Adorno: “El ensayo urge, más que el procedimiento definitorio, la interacción de sus conceptos en el proceso de la experiencia espiritual” (Adorno, 1962: 23).

De tal modo, si recuperamos la gráfica que en lo precedente nos inspiró José Luis Gómez Martínez, la ubicación que cabría conferir a los ensayos breves *Del folklorismo musical* y *Música y emoción* (punto Z), dentro del marco de obras esbozado, sería la que sigue (fig. V).

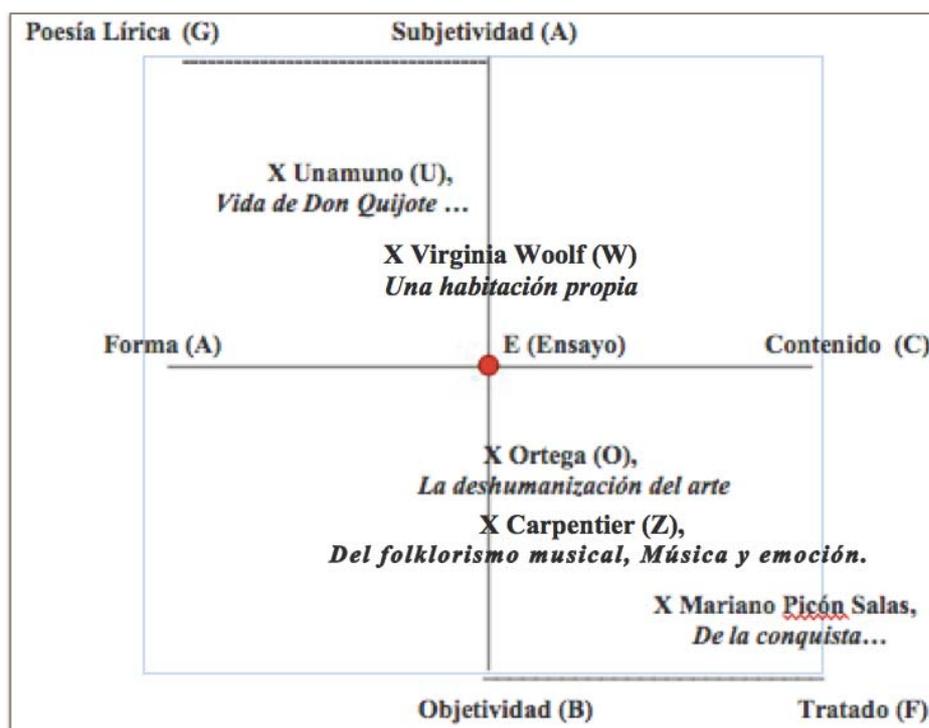


Fig. V

Se aprecia en la gráfica, en definitiva, cómo los dos ensayos breves se encuentran muy cerca, si no solapándose, con el ensayo orteguiano, *La deshumanización del arte*, cuyo valor documental a la par que estético resulta manifiesto.

En la *Deshumanización del arte* se nos hace explícita la armonización del yo orteguiano con el plural de modestia, tal y como lo hemos venido perfilando primeramente en la ensayística del autor cubano: “Hoy **quisiera** [apunta Ortega] hablar más en general y referirme a todas las artes que aún tienen en Europa algún vigor” (Ortega y Gasset, 2004: 12), “**a mi juicio**, lo característico del arte nuevo, desde el punto de vista sociológico, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden” (Ortega y Gasset, 2004: 14); y en otras partes del texto: “el fenómeno se complica cuando **recordamos** que periódicamente atraviesa la historia esta furia de geometrismo plástico” (Ortega y Gasset, 2004: 43), o “si ahora, en vez de dejarnos ir en esta dirección del propósito, lo **invertimos**, y volviéndonos de espaldas a la realidad, tomamos las ideas según son...” (Ortega y Gasset, 2004: 40).

Si bien las temáticas que desarrolla Carpentier en su ensayística en formato breve de índole musicológica y la problemática indagada por Ortega en *La deshumanización del arte* distan mucho de ser asuntos análogos, es evidente también que a ambos ensayos les

es connatural un *modus operandi* parecido o, al menos, una tipología de transmisión del conocimiento semejante. Mientras que en el ensayo de Ortega se discurre en torno a la idéntica inspiración que encamina los pasos del *arte nuevo* –tanto “la música nueva, la nueva pintura, la nueva poesía, el nuevo teatro” (Ortega y Gasset 2004: 12)- en la ensayística musicológica carpenteriana -*Del folklorismo musical, Tristán e Isolda en Tierra Firme, América Latina en su música*- se inspecciona la naturaleza de la música folklórica y de la música popular, confrontada esta a algunas manifestaciones musicales de trazado plenamente dodecafónico o atonal vertidas desde la vieja Europa. Asimismo, se reflexiona acerca del imperativo que lleva implícito cualquier discurso de trazo folklorizante, a saber, el de trascender su exotismo idiosincrásico, tendente a degenerar en extravagancia gratuita de carácter pintoresco, para convertirse en expresión ecuménica y total⁶⁶.

Con todo, pese a la divergencia temática de dichos escritos, tanto el ensayo orteguiano como el carpenteriano se descubren, en fin, como artefactos de conocimiento erigidos no tanto sobre la experiencia vital y afectiva de sus correspondientes autores, como en el ejercicio intelectual y lector –auditor en el caso del cubano- de cada uno.

En ese sentido, tanto el autor español como el autor cubano difieren de las estrategias de que se valen, por ejemplo, don Miguel de Unamuno o Virginia Woolf en sus respectivos escritos *Vida de Don Quijote y Sancho* o *Una habitación propia*, en tanto que Unamuno y Woolf presentan una tipología ensayística que parece solaparse provisoriamente con la crónica personal, la reflexión metalingüística y la autobiografía , lo cual no es concebible en los ensayos antedichos.

Sin ir más lejos, en el ensayo *Una habitación propia*, Virginia Woolf transfiere al lector sus conocimientos en torno de la actividad creativa femenil a lo largo de la historia

⁶⁶ En *Del folklorismo musical* el autor observa que las músicas de Swendsen y Sinding eran sobreestimadas “a causa de la nobleza primigenia de sus melodías populares. Una vez más, el folklorismo ejercía una función encubridora, propiciando una cómoda desatención en terrenos donde realmente evolucionaba la música en cuanto se refería a su contenido orgánico y formal” (Carpentier, 2007: 402). También en *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, se ensalza “el hombre hallado dentro y no fuera, lo universal en lo local, lo eterno en lo circunscrito” (Carpentier, 1949: 11). O, finalmente, en *América Latina en su música* se insiste en que “en nuestro siglo, algunos compositores nuestros, más sensibles a una ecuménica convergencia de energías ambientales –así viniesen de arriba o viniesen de abajo- se situaron en niveles nunca alcanzados hasta la aparición de sus personalidades” (Carpentier, 1981: 175).

de las artes, imbricando persistentemente su experiencia intelectual en torno al asunto, con todo un conglomerado de vivencias íntimas que parecen cumplir una función meramente poetizadora: “Me hallaba yo [...] sentada a orillas de un río, haré cosa de una o dos semanas, un bello día de octubre, perdida en mis pensamientos. Este collar que me habéis atado, las mujeres y la novela, [...] me hacía bajar la cabeza” (Woolf, 2008: 7), o más adelante, “¿qué podía hacer?, ¿pasear por las praderas?, ¿Sentarme junto al río? Era realmente una mañana de otoño preciosa” (Woolf, 2008: 9).

Mismamente, Unamuno desarrolla en la *Vida de don Quijote y Sancho* una lectura enteramente personal y desobjetivizadora de la obra de Cervantes, la cual es utilizada más como pretexto –de introspección o exploración de elementos extrínsecos al texto cervantino- que como base textual a describir o detallar.

Allende, Virginia Woolf -y en menor medida Miguel de Unamuno- nos hace copartícipes del proceso de cavilación y gestación del propio escrito en el mismo hacerse del ensayo, prácticamente *in situ*. Woolf nos lleva de la mano como a niños ansiosos por dar nuestras primeras zancadas si no en el ámbito del espacio geográfico, al menos en un terreno epistemológico. En el *ensayar* de la escritora inglesa, uno se pone en el meollo del mismo hacerse y rehacerse del propio texto; vemos como este nace, cae, se endereza y medra hasta alcanzar su meta. Tal modo de hacer podría equipararse, en gran medida, a un desnudarse paulatino, a un *striptease* hermenéutico, en el cual la ensayista descubre su naturaleza intuitiva y su esencia creadora en una serie de consideraciones de trazado metalingüístico⁶⁷.

En suma, mientras Woolf y Unamuno exponen su percepción íntima y poetizada de la realidad, sin menoscabo alguno de la idea esbozada, Carpentier y Ortega despersonalizan eventualmente su escritura y la envuelven con una patina de pretendida objetividad; y decimos “pretendida” porque, a fin de cuentas, sus escritos no dejan de

⁶⁷ “Por que atraen las mujeres mucho más el interés de los hombres que los hombres el de las mujeres? Parecía un hecho curioso y mi mente se entretuvo tratando de imaginar la vida de los hombres [...]. Así fui reflexionando hasta que todos estos frívolos pensamientos se vieron interrumpidos por una avalancha de libros que cayó encima del mostrador enfrente de mí [...]. Catedráticos, maestros de escuela sociólogos, novelistas, ensayistas, periodistas, hombres sin más calificación que la de no ser mujeres persiguieron mi simple y única pregunta –¿por qué son pobres las mujeres?- hasta que se hubo convertido en cincuenta preguntas; hasta que las cincuenta preguntas se precipitaron alocadamente en la corriente y esta se las llevó. Había garabateado notas en cada hoja de mi cuaderno. Para mostrar mi estado mental, voy a leeros unas cuantas” (Woolf, 2008: 23).

revelar una serie de planteamientos igualmente arbitrarios y personales. Si Woolf y Unamuno ensayan *de dentro a fuera*, esto es, evocando la realidad según arrebatos de lucidez, corazonadas y según su estado interno –Lukács habla de la posibilidad de “transformar la vida misma y crearla de nuevo” (Lukács, 1975: 25)-; Ortega y Carpentier cifran la realidad de *fuera a dentro*, a raíz de una percepción más empírica y experimental -intelectualizada si se quiere-. Gómez Martínez se refiere precisamente a las distancias palpables entre el ensayar de Ortega y el de Unamuno:

En Unamuno el elemento subjetivo se presenta con gran fuerza, al mismo tiempo que parece existir un equilibrio entre la forma y el fondo [...]. A Ortega y Gasset se le podría situar en un lugar opuesto a Unamuno, ciertamente el tinte subjetivo disminuye en gran medida, pero se mantiene la preocupación estética (Gómez-Martínez, 1981: 93).

De ahí que tanto Ortega como Carpentier -por sus insoslayables desvelos y preocupaciones para con la forma-, sigan hallándose lejos de acercarse al tratado de carácter científico o erudito. Dicho distanciamiento se hace efectivo también, si bien menos, al lado de otras obras como el ensayo historiográfico de Mariano Picón Salas *De la conquista a la independencia*, cuyo estilo aséptico, voluntad totalizadora y propósito documental -*praxis* de lo historiográfico- acercan sobremanera el escrito del venezolano al texto histórico de índole academicista y lo apartan a su vez de la ensayística carpenteriana en formato breve⁶⁸. Análogamente, ocurre con el ensayo madre de Alejo Carpentier *La música en Cuba*, cuya naturaleza formal y estructural distancian el texto de la ensayística breve del autor, acercándolo, mismamente, a la condición ensayístico-historiográfica que ostenta la referida obra de Picón Salas.

Alejo Carpentier confiesa que “al regresar de Haití en 1944, me fui a México de vacaciones, y allí el Fondo de Cultura Económica me encargó una historia de la música cubana, destinada a inscribirse en una especie de enciclopedia general” (Chao, 1998: 162). Vemos, desde el principio, como *La Música en Cuba* fue escrito por encargo y con

⁶⁸ En el artículo de Carlos García Miranda titulado «Una lectura crítica *De la conquista a la independencia de Mariano Picón Salas*» observa el autor que “habría que ubicar el estudio de Picón Salas en el ámbito de los estudios coloniales y poscoloniales, entendido como una disciplina culturista que integra una serie de discursos de saber burocrático, sobre todo, saberes como la antropología, historia, literatura y sociología. En este plano, el acercamiento que hace Picón Salas a un espacio histórico, específico, habría que entenderse como propias de la crítica cultural” (García Miranda, 2006: 176).

la voluntad de proyectarse en tanto que manual de consulta, particularidad que lo aleja de la esencia misma del ensayismo; escindido, parcializado y fragmentario por definición.

La visión totalizadora que adopta Carpentier en su sistemática delimitación de los procesos musicales cubanos hace que *La Música en Cuba* se acerque eventualmente al estudio *De la Conquista la Independencia* de Mariano Picón-Salas cuya panorámica historiográfica es aparentemente menos sesgada que la que presumiblemente suele ser congénita al ensayo. Con todo, más allá del innegable carácter enciclopédico de ambos textos, historiográficamente y musicológicamente hablando, *La Música en Cuba* y *De la Conquista a la Independencia* no dejan de plantear de manera más o menos explícita una tesis identitaria, que en el caso de Carpentier privilegia los elementos de ascendencia blanca u occidental frente a los de naturaleza africanoide.

Bajo el barniz y la patina de ilusoria objetividad que descubren las descripciones pormenorizadas y documentadas de ambos ensayos, se genera, asimismo, un espacio de indagación y reflexión en torno a la naturaleza del mestizo americano, desde una visión no absenta de lirismo y subjetividad. Mariano Picón Salas revela en el inicio de su ensayo historiográfico que “un medio universitario tan seguro, tan rico y denso como el de los Estados Unidos convida y sobrestima a veces, la proliferación erudita que, por agotar las referencias documentales, elude el lado humano y sensible de todo buen estudio” (Picón Salas, 1978: 15). Asimismo, en *La Música en Cuba*, Carpentier confiesa que “esta historia de la música cubana, primera que se escribe, **no pretende haber agotado el tema** [la negrita es nuestra]” (Carpentier, 2004: 14). Y, si bien en un primer momento, Carpentier explica que “nos abstuvimos, por otra parte, de alargar los comentarios personales al margen de los hechos, pensando que una información básica debía constituir el objeto primordial” (Carpentier, 2004: 15), en puntuales fragmentos la faceta ensayística del autor topa con la académico-investigadora entremezclándose la una con la otra, superponiéndose el detalle personal con el histórico-objetivo: “Caturla dejó una obra considerable [...] Ha escrito un gran número de obras para voz y piano con poemas de Nicolás Guillén y el autor de este libro” (Carpentier, 2004: 323).

En definitiva, recuperando la gráfica precedente (fig. VI), vemos que la ensayística breve de Alejo Carpentier (Z) se ubica en un terreno estilístico-hermenéutico distinto al del ensayo medular *La Música en Cuba* (Z1). Mientras el ensayo breve, por un lado, se acerca a la noción clásica de ensayo en tanto que escrito sucinto, parcial, íntimo y

empírico; por otro lado, la ensayística extensa trasciende las características del género y boga directamente camino del tratado académico o erudito, con miras a un objetivismo más acentuado y una perspectiva más totalizadora.

Con todo ello, queden demarcados, entonces, los confines del género ensayístico musicológico cultivado por Alejo Carpentier.

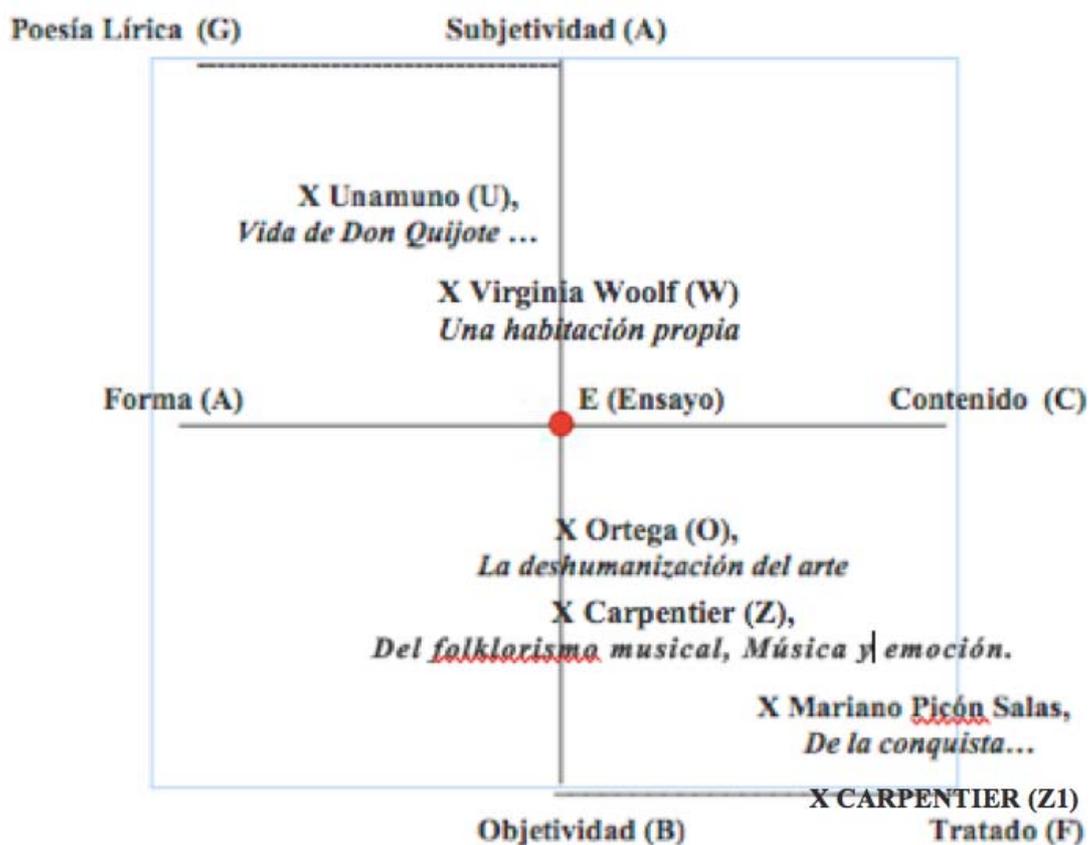


Fig. VI

CAPÍTULO III

LA ENSAYÍSTICA MUSICOLÓGICA DE ALEJO CARPENTIER: ATRIBUTOS GENERALES, RASGOS FUNCIONALES Y PROYECCIÓN EN SU NOVELÍSTICA.

Inefable es en verdad lo que no puede ser dicho; pero si tú no puedes decirlo y a pesar de todo no puedes callarlo, ¿qué otro medio te queda sino el canto para que tu corazón se exprese más allá de la palabra y la inmensidad de tu sentimiento no conozca el límite de las sílabas?

SAN AGUSTÍN DE HIPONA

La historia de Cuba está en el humo del tabaco y en el dulzor de su azúcar. También está en el *sandungueo* de su música. Y en el tabaco, el azúcar y la música están juntos blancos y negros en el mismo ajeteo de la creación, desde el siglo XVI a los tiempos de ahora. Blanco, azúcar y guitarra; negro, tabaco y tambor. Hoy día, síncreis mulata, café con leche y *bongó*. Historia vivida en *contradanza* y *tango*, *habanera* y *danzón*, *rumba* y *bembé*, *son* que arrolla y *son* que enerva.

FERNANDO ORTIZ

3.1. INTRODUCCIÓN -CANTO ERGO SUM-.

Canto es libertad, idiosincrasia, afinidad revelada. La música es reflejo de los acontecimientos más importantes que vive un pueblo; es expresión de la civilización en su faceta más íntima y elocuente. No en vano que el canto y la poesía lírica sean las manifestaciones más arcaicas de la historia de nuestros pueblos: son la expresión primigenia del *decir* colectivo. Dirá Carpentier que el “canto nació con la palabra. Y la palabra fue, en sus orígenes, una expresión dotada de música, ya por onomatopeyas, ya

por elección de sonidos simbólicamente representativos, ya por elección instintiva de sílaba dotada de calidad⁶⁹” (Chornik, 2010: 124).

Consciente del carácter ancestral y telúrico de la música y del canto -canto es *Verbo* en su estadio más puro y elemental-, Alejo Carpentier consagraría gran parte de su vida y de sus esfuerzos al desarrollo de una identidad cultural cubana e hispanoamericana, no únicamente a través de su novelística general, lo cual es, a estas alturas, historia de sobras sabida y mil veces contada, sino también y muy particularmente a través de su ensayística musical. Lo indica la estudiosa Selena Millares anotando lo que sigue:

En un siglo convulso para las letras del *continente mestizo*, que se debate entre grandes dilemas –americanismo y universalidad, anticolonialismo e hispanismo, tradición y revolución, utopía y desencanto- Carpentier dedicó su vida y su escritura a la búsqueda de unas señas de identidad que garantizarían la dignidad de las letras hispanoamericanas (Millares, 2004: 7).

En esta búsqueda y delimitación del ser, la música se constituye, como veremos, en un elemento de marcada idiosincrasia y su trascendencia en la configuración de cualquier entidad nacional o cultural la debiéramos considerar cabal. Toda comunidad se erige sobre un conjunto de elementos identificativos claros para los individuos que la conforman, entre ellos la lengua, el color de la piel, la religión y también, como es lógico, la experiencia de la propia voz -*cantada*- y la expresión de lo meramente musical⁷⁰.

El revolucionario etnomusicólogo John Blacking (revolucionario en tanto que después de sus postulados teóricos la musicología no volvió a concebir ni a analizar el hecho musical como fenómeno aislado o como sistema hermético de signos y señales, sino como organismo vivo y brioso en permanente contacto con la realidad social adyacente), muy agudamente, acertó al referir que “los análisis funcionales de la

⁶⁹ Katia Chornik edita, en su tesis doctoral, un breve ensayo de Alejo Carpentier intitulado *Los orígenes de la música y la música primitiva* de insigne valor estético y musicológico, del que nos ocuparemos en el último capítulo del presente trabajo.

⁷⁰ Lara Ivette López de Jesús en el prolijo tratado *Encuentros sincopados. El caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales* desarrolla la problemática en torno a la relevancia de lo musical en la zona caribe y su trascendencia en la construcción de una identidad cultural: “en el Caribe (y en todas las sociedades humanas) la expresión trasciende el verbo y se utilizan indistintamente el cuerpo, los gestos, el ritmo y el baile [...] Por eso es necesario explotar la capacidad de la música como forma de expresión y enfrentarla,[...], directamente con el lenguaje escrito” (López de Jesús, 2003: 162).

estructura musical no pueden separarse de los análisis estructurales de su función social”. Y prosigue, más tarde, señalando que “la función de las notas [musicales, se entiende] en sus interrelaciones no puede explicarse adecuadamente como partes de un sistema cerrado, sin hacer referencia a las estructuras del sistema sociocultural del cual forma parte” (Blacking, 2006: 62). Como nuestro sistema músico-jerárquico de temas y subtemas desarrollado a través de fugas, sonatas, óperas, sinfonías y canciones pop puede acaso entenderse cual el correlato de una sociedad y una economía manifiestamente jerárquicas.

Benedict Anderson en su clásico manual *Comunidades imaginarias* señaló que “la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal” (Anderson, 2011: 25); compañerismo que se nutre de esos rasgos comunes de que son partícipes y conscientes los individuos de la imaginada comunidad, así como de la necesidad cuasi ontológica que siente el colectivo de comulgar gregariamente -hombro con hombro, codo con codo- en pro de una ideología de tipo religioso, político, moral o nacional.

En el fragmento que sigue al citado, Anderson insiste, en lo que supondrá una de las líneas maestras de su estudio, en la idea de que cualquier noción de comunidad, estado o pueblo es una invención, producto de delirios, deseos o quimeras: “En última instancia, es esta fraternidad la que ha permitido durante los dos últimos siglos que tantos millones de personas maten y, sobre todo, estén dispuestas a morir por imaginaciones tan limitadas” (Anderson, 2011: 25).

Bernat Castany, en una provechosa reseña sobre las *Comunidades imaginarias* matiza y delimita la idea de nacionalidad aportada por Anderson, definiendo el concepto *nación* como “comunidad que se imagina como algo limitado porque nunca se imagina como coincidente con la humanidad. A diferencia del cristianismo, el socialismo o el liberalismo, ninguna nación pretenderá ni deseará nunca que toda la humanidad se le una” (Castany, 2007: 2).

Alejo Carpentier, conocedor de las particularidades históricas, sociales y culturales en las que amanece el continente americano, a principios del XX, tras unos muy genuinos y precoces procesos de emancipación, y conocedor también de la envergadura y de la importancia del canto y del componente musical en la confección, singularización y pulimento del ente identitario, se enfrascará con tenacidad y determinación en el desarrollo y postulación de una prolífica y rigurosa ensayística

musical. El propósito del ensayo musical carpenteriano trascenderá pues, como vemos, la mera voluntad académico-historiográfica de sistematización de los procesos musicales iberoamericanos y se erguirá en estadio o excusa de reflexión identitaria, así como en sereno proceso de escudriño y caracterización de lo que José Martí bautizaría como lo *mestizo americano* (el *ajiaco* orticiano⁷¹), concepto en el que cabe disgregar lo español de lo precolombino y en el que cabe disociar lo africano de lo europeo.

En un fragmento harto revelador sobre la intrínseca heterogeneidad de la zona caribe, en un plano racial y cultural, entiéndase, el novelista cubano desvela la raigambre común que, según él, funde en *uno* todos los pueblos caribeños:

Dentro de esa diversidad extraordinaria pareciera que hay un denominador común. Ese denominador común es el de la música. A las islas de las Antillas hubiese podido aplicárseles aquel nombre que dio el gran clásico del Renacimiento francés, Rabelais, a unas islas que llamó “las islas sonantes”. Todo suena en las Antillas, todo es sonido (Carpentier, 1981: 180).

Lara Ivette sugerirá, en el ensayo anteriormente citado, la dificultad particular que supone el intento de fijación de un concepto tan enmarañado como lo es el caribeño. No obstante, pese a dicha dificultad, la autora -como Carpentier- hallará en lo musical y en lo cantado un centro estable desde el cual agarrarse, un eje funcional o una cúspide sapiencial desde donde parece factible contemplar en su totalidad la cara del sujeto americano, sin claroscuros ni ambigüedades, sin reticencias ni enturbamientos; solo la mirada límpida y pura del hombre que habita las tierras del Caribe.

Ese centro o eje funcional del que habla Lara Ivette se fragua a partir de *ritmos sincopados* y rasgueos de guitarra, rumba y sonatina, a partir de encuentros y contrapunteos entre cantores blancos y juglares negros: “Musicalmente, se encuentra un mundo igual de desbordante en contradicciones; sin embargo, existe una amplia red tejida por los sonidos, los ritmos y los bailes, que no respeta las fronteras y que desafía las

⁷¹ En su conferencia *Los factores humanos de la cubanidad*, celebrada a 28 de noviembre de 1939 en el anfiteatro Varona de la Universidad de La Habana, Fernando Ortiz introduce y delimita el concepto de *transculturación*, el cual será plenamente desembrollado en su ulterior tratado *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Asimismo, Ortiz define la esencia de lo cubano a partir de una suertuda metáfora gastronómica: “La imagen del ajiaco criollo nos simboliza [...] [En el ajiaco] van las sustancias de los más diversos géneros y procedencias. La indiana nos dio el maíz, la papa, la malanga, el boniato [...] Los castellanos desecharon esas carnes indias y pusieron las suyas. Ellos trajeron con sus calabazas y nabos, las carnes frescas de res, los tasajos, las cecinas y el lacón. [...]. Con los blancos de Europa, llegaron los negros de África y éstos nos aportaron sus guineas, plátanos, ñames y su técnica cocinera” (Ortiz, 1940[b]: 10-11).

separaciones [...] construidas por las naciones” (López de Jesús, 2003: 29). Si el alma, como la entiende Platón, se estructura como si de las cuerdas de una lira se tratara y se divide esta, en consecuencia, en intervalos de armónicos según series pautadamente pares -1, 2, 4, 8- e impares -1, 3, 9, 27- combinadas en 1, 2, 3, 4, 8, 9, 27 (Rico, 1970: 19), entonces, el hombre caribe no es sino matemática musical, y sus pálpitos y respiraciones, su sístole y su diástole, la música del Universo.

La función del erudito y del escritor hispanoamericano que Carpentier irá perfilando a través de su ensayística general *-ópera* integral en incesante proceso de gestación, que se hace y se rehace, a lo largo de más de ocho lustros- no privilegiará, únicamente, la figura del intelectual comprometido socialmente, cuya lucidez recoge la realidad circundante para impetuosamente lanzarla al futuro con miras de mejora, ni nos remitirá de manera exclusiva a la adánica figura del poeta latinoamericano en la encrucijada de ensanchar su lexicón para nombrar y cantar las fisonomías del continente mestizo⁷². El destino del escritor criollo pasará también por definir y ensalzar (define el sabio, ensalza el poeta) la esencia del mundo híbrido y caótico que en suerte le ha tocado habitar. Será responsabilidad del mismo salvar las distancias entre *lo uno y lo diverso*, entre lo escindido y lo total, en un universo de retazos y fragmentos como lo es el espacio caribeño: lugar de encuentros y desencuentros donde se dieron cita, hace ya más de quinientos años, las tres grandes etnias del orbe -la blanca, la negra y la india; lira, bongó y sonajero-. Al decir de Octavio Paz:

Ahora el espacio se expande y se disgrega; el tiempo se vuelve discontinuo; y el mundo, el todo, estalla en añicos. Dispersión del hombre, errante en un espacio que también se dispersa, errante en su propia dispersión. En un universo que se desgrana y se separa de sí, totalidad que ha dejado de ser pensable excepto como ausencia o colección de fragmentos heterogéneos (Paz, 1976: 260).

La ensayística musical carpenteriana, junto con la novelística del autor, cumplirá con creces con esta función conciliadora de lo heterogéneo con lo uniforme, de lo

⁷² Alejo Carpentier, en discurso pronunciado en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela a 15 de mayo de 1975, en un acto organizado en su honor, explica una anécdota tan bella como elocuente: “Yo encuentro que hay algo hermosamente dramático, casi trágico, en una frase que Hernán Cortés escribe en sus *Cartas de relación* dirigidas a Carlos V. Después de contarle lo que ha visto en México, él reconoce que su lengua española le resultaba estrecha para designar tantas cosas nuevas y dice a Carlos V: «Por no saber poner los nombres a estas cosas, no las expreso» [...] Luego para entender, interpretar este nuevo mundo hacía falta un vocabulario nuevo, pero además –porque sin el uno no existe lo otro-, una óptica nueva” (Carpentier, 1983: 131).

vernáculo con lo ecuménico. *Grosso modo* nos parece que es esta, y no otra, una de las principales funciones del ensayo musical de Alejo Carpentier -aparte su valor en tanto que material para una teoría mestiza del arte-. Más allá de expresar la música y el canto en un plano formal, estructural o diacrónico, el autor cubano, en su marginal y desdeñada faceta de ensayista y musicólogo, profetiza y se anticipa a la figura del etnólogo y africanista John Blacking, transformando el examen de lo meramente musical en acercamiento multidisciplinar que no entiende de *solfas* ni polirritmias sin la previa asimilación del contexto sociocultural⁷³.

Muy atinadamente, John Blacking sugirió que “a cierto nivel de análisis, todo comportamiento musical se halla estructurado, ya sea por procesos biológicos, psicológicos, sociológicos, culturales o puramente musicales. Es tarea del etnomusicólogo identificar todos los procesos relevantes para una explicación del sonido musical” (Blacking, 2003: 45). En la misma línea, Lucía Rojas de Perdomo indica, en el opúsculo *Antropología de la música. Hermenéutica de la música amerindia y sus ancestros asiáticos*, que “contribuirá a la construcción de una identidad nacional [...] revelar interesantes modelos artísticos musicales que suscitan admiración” (Rojas de Perdomo, 2005: 210). Es narrando lo musical, en fin, cómo Carpentier desnudará al

⁷³ La idea aquí expuesta ya ha sido tímidamente desembrollada por algún crítico y estudioso de la obra carpenteriana. Por ejemplo, en un escrito de una rareza singular, en tanto que no aparece citado en prácticamente ninguna bibliografía crítica sobre el autor cubano, Aurelio A. Horta Mesa apunta que “*La música en Cuba* (1946) merece más allá de su campo genérico, una reflexión en el orden más abarcador de los estudios de la cultura, porque la interpretación sobre la evolución y desarrollo de la música concentra junto a la contextualización del fenómeno artístico una multiplicidad de razonamientos acerca de la singularidad creadora y sus condicionantes estéticas, que rebasan el circunscrito terreno de la historia del arte” (Horta Mesa, 2001: 177). Un poco más adelante, el mentado autor apunta que “en *La música en Cuba*, el carácter intertextual del objeto artístico de fondo se independiza de planos especiales en el comportamiento diacrónico de la cultura artística, al argumentar sus presupuestos estructurales de la música, desde una base sociológica de convincente atención sobre la cualidad del gusto y la apreciación estética del cubano. En este apasionante y compleja exposición se apoya hoy la aparente contradicción sobre una (re)valuación de la obra” (Horta Mesa, 2001: 180). A día de hoy, nadie ha abordado con profundidad el estudio de dichas cuestiones, de las que nos ocuparemos en lo sucesivo y en los próximos capítulos, probablemente por dos razones principales: por un lado, por la monumentalidad de la obra que nos concierne (más de 400 páginas de una importante complejidad: referencias constantes, profuso acopio de compositores e intérpretes desconocidos, deliberado uso de tecnicismos musicales, etc.) y, por otro lado, por la falta de una doble adaptación curricular – filológica a la par que musical- por parte de los integrantes del aparato crítico. Esta falta de preparación, así como el desconocimiento de una terminología musical básica a nivel armónico, rítmico y estructural ha producido, en términos generales, grandes lagunas en lo que se refiere a la lectura, estudio e interpretación de autores como Carpentier, lo cual ha provocado, no solo la sistemática inadaptación de los textos críticos al texto que se escudriña, sino también acercamientos más o menos irregulares, vagos e imprecisos, elaborados en multitud de ocasiones desde la más absoluta gratuidad.

completo la faz del hombre caribe y le guiará en sus primeros pasos hacia sí mismo, en un ejercicio que se sabe plenamente bidireccional, ya que la música bebe del hecho social en la misma medida que lo social se nutre de lo sonoro: del sonido al acto y del canto al hecho, andaremos el mismo trecho.

El ensayo medular de Alejo Carpentier, albor de su novelística y ensayística en un plano musicológico y literario es, sin lugar a dudas, *La música en Cuba*. La importancia de dicha obra nos parece incontestable por todo un subconjunto de razones que pasaremos a detallar en lo sucesivo.

Primeramente, resulta manifiesto el emplazamiento embrionario o cuasi iniciático de la obra dentro del itinerario creativo del autor -recordemos, a modo de inciso, que *La música en Cuba* se publica en el año 1946 tras el primer viaje de Alejo Carpentier a tierras haitianas-. Algunos críticos podrían cuestionar nuestros postulados en torno al valor conferido a dicho ensayo, arguyendo que no estamos, ni de lejos, ante la primera obra del escritor. Por un lado, la novela *¡Écue-Yamba-Ó!*, editada en España por la Editorial España, data del año 1933 y, por otro lado, el célebre *Viaje a la semilla*, que aparecerá compilado, años después, como parte del volumen de relatos breves intitolado *Guerra del tiempo*, viene al mundo en el año 1944⁷⁴, probablemente, junto al cuento *Oficio de tinieblas*.

Pese a ello, creemos que *¡Écue-Yamba-Ó!* merece capítulo aparte dentro del análisis de la novelística y ensayística autorales, por cuanto se trata de una obra precoz que adolece de ciertos errores de juventud y puesto que se aleja, en determinada medida, de las futuribles obras del maestro cubano. El propio Carpentier se muestra un tanto agrio y severo en su juicio para con su primer hijo novelístico, cuya reedición, por cierto, trató de impedir durante décadas: “Esta primera novela mía es tal vez un intento fallido por el

⁷⁴ A estas dos obras cabría añadir la fecunda labor periodística emprendida por Alejo Carpentier a lo largo de los años 20, 30 y 40 en revistas tan variopintas como *Chic*, *Musicalia*, *La Discusión*, *Social*, *Carteles*, *Suplemento del Diario de la Marina*, *Revista de La Habana*, *Nueva Revista Cubana*, *El Nacional*, *Sur*, *América*, *Musical Quarterly*, etc. (Müller Bergh, 1972: 39). Además, el autor escribirá, a lo largo de la década de los 20 y de los 30, como hemos anotado con anterioridad, sus “libretos de dos poemas coreográficos: **Mata-Cangrejo** y **Azúcar**. En 1929 escribirá los **Poèmes des Antilles**, nueve canciones con letra de él y música de Gaillard. **Manita en el suelo**, ballet afrocubano, lo escribirá en 1930 (para García Caturla), y dos años más tarde realizara para Gallimard **La pasión negra**” (Rubio Navarro, 1999: 52).

abuso de metáforas, de símiles mecánicos, de imágenes de un aborrecible gusto futurista y por esa falsa concepción de lo nacional que teníamos entonces” (Leante, 1970: 22).

¡Écue-Yamba-Ó! es, a fin de cuentas, una novela que se hermana con la literatura regionalista vigente en la época -*Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes-, confeccionada en pleno auge de la folklorizante estética pregonada desde el minorismo ortodoxo. Con todo, como texto resulta, a nuestro modo de ver, en multitud de secuencias y fragmentos más que notable⁷⁵, pese a la aspereza con que el propio autor se refirió a este. Muy certero en su estudio biográfico-crítico sobre Carpentier, Klaus Müller Bergh discurre explicando lo subsiguiente sobre la novela primeriza del autor:

En los once años que transcurren entre la publicación de *¡Écue-Yamba-Ó!* (1933) y la siguiente obra de ficción *Viaje a la semilla* (1944), hay un asombroso cambio de perspectiva. Aunque en la novela afrocubana abundan alusiones al mundo mágico de la liturgia ñáñiga, en *¡Écue-Yamba-Ó!* predomina el anhelo realista y documental de presentar una actitud renovadora frente al sector negro de Cuba despreciado y casi desconocido hasta entonces [...] En cambio, en *Viaje a la semilla*, si bien continúa el enfoque realista, ahora lo encontramos aplicado a una situación absolutamente inverosímil y artificiosa (Müller Bergh, 1972: 42).

Nos parece, a todas luces manifiesto, que en la primera novela de Alejo Carpentier toman forma y se van fraguando, entonces, al ritmo de los astros caribeños, algunos tópicos o *leitmotifs* idiosincrásicos de la novelística autoral, a saber, la humanización y el ensalzamiento de la figura del personaje de tez negruzca -Ti Noel en *El reino de este mundo* o los bailarines mulatos de *La consagración de la primavera* no son sino una remota resonancia del Menegildo de la novela primigenia-; el desarrollo de escenas mágico-realistas en la primera parte de *¡Écue-Yamba-Ó!*, que pueden entenderse cual los primeros tanteos o pasos, aún perdidos, que llevarían al escritor a la fijación y consolidación de la noción de lo real maravilloso americano -cuyo pleno florecimiento ha lugar en el antológico prólogo a *El reino de este mundo*-; la explícita adopción en el cuerpo textual de una función socializante a la par que colectivista que bañará íntegramente la escritura del autor; y, por fin, la construcción de una ficción intelectualizada y manifiestamente partidista -sectaria por momentos- que nos remite a

⁷⁵ Muy particularmente, nos parecen antológicos los capítulos dedicados a la infancia del protagonista de la obra, Menegildo, en los que ya se sugiere el germen de lo que acabará por constituirse en *lo real maravilloso* americano años después.

aquella noción tan socialista expuesta por Carpentier en su ensayo *Conciencia e identidad de América*: “Para mí terminaron los tiempos de la *soledad*. Empezaron los tiempos de la *solidaridad* [...]. Hay sociedades que trabajan para el *individuo*. Y hay sociedades que trabajan para el *hombre*⁷⁶” (Carpentier, 1981: 87).

A tenor de todo lo citado, parece insoslayable invocar las palabras de Gabriel María Rubio Navarro quien refiere cómo “toda la etapa afrocubana y musicóloga [del autor] puede ser vista, desde lo alto de los años transcurridos, como la preparación involuntaria e inconsciente de su etapa de madurez” (Rubio Navarro, 1999: 53). Matizando lo acertado de las palabras de Rubio, acaso para hacerlas más provechosas y útiles en el discurrir de nuestras hipótesis, sugeriremos nuestra convicción de que en esta etapa primeriza y formativa del cubano, también aludida por Carlos Villanueva (2005: 118), Andrés Sorel (1970: 82) o Armando Cristóbal (2004: 168), entre otros eruditos, primará la faceta musicológica y ensayística del autor antes que la noveladora o cuentística.

Las evidencias que perfilan nuestras conjeturas se desenvuelven en dos planos diferenciales: por una lado, en el plano textual, en tanto que *¡Écue-Yamba-Ó!* carece del rigor, la madurez y sagacidad -como hemos visto- que gobierna las páginas del ensayo madre, *La música en Cuba*, verdadero monumento a la música cubana y a los mestizajes y amalgamas sonoras que se gestan en zona caribeña a lo largo de más de cuatro siglos, y, por otro lado, en el plano vital o testimonial del propio autor, como podemos comprobar en su propia voz:

En aquellos días [1945] estaba todavía muy en busca de mí mismo; me había consagrado más que nada a la musicología; la única novela que tenía detrás de mí era mi novela primeriza *Écue-Yamba-Ó*, donde [...] cuento una historia con una temporalidad perfectamente normal como la de un relato cualquiera. Después, acaso por temor a no haberme encontrado, busqué un camino paralelo en la musicología y

⁷⁶ Conforme a este aspecto quisiéramos reproducir unas palabras que Alejo Carpentier pronunciase en los *Rencontres Internationales* de Ginebra, en el año 1967, cuya versión íntegra se halla transcrita en uno de los ensayos del autor anteriormente mentados: “Yo pertenezco a un país pequeño: Cuba, donde en el momento más recio de la ascensión del socialismo, Fidel Castro, reunido con los escritores y artistas de su país, les ha dicho, acaso con otras palabras: *hagan lo que quieran, exprésense como quieran, expresen lo que quieran, trabajen como quieran, pero no trabajen contra la revolución*. Luego elegid vuestras herramientas, vuestras formas, vuestras técnicas, pero no perdáis el sentido real del *epos* viviente que os circunda y que se ha desarrollado en un tiempo que pronto será de diez años” (Carpentier, 1981: 49).

consagré largo tiempo a la elaboración de mi libro *La música en Cuba* (Chao, 1998: 102).

Asimismo, se nos hace patente, en fin, algo tan certero como esperable: si bien resulta plausible delinear un punto de partida o un punto de arranque desde el cual el autor se lanzará al futuro con una prosa pulida y cabal, es igualmente evidente que la obra primeriza del cubano -su novela inaugural, sus libretos operísticos, sus crónicas de juventud- se hallará en íntimo y silencioso contacto con este *quilómetro cero* o punto iniciático que conferimos al ensayo madre. Es Selena Millares quien, parafraseando a Vargas Llosa, auguraba justamente que “lo primigenio y vernáculo que destacaba Vargas Llosa [en la novela *¡Écue-Yamba-Ó!*] se imbrica con los valores antropológicos y musicales, que han de cristalizar, en 1946, en el ensayo *La música en Cuba*, pero que tienen aquí sus raíces” (Millares 2004: 42).

De hecho, la obra global de Alejo Carpentier, en su faceta novelística, ensayística, musical y periodística, podría definirse cual una gran fuga a infinitas voces que se alimentan, se retroalimentan, se superponen, se preguntan y se responden. La metáfora no es, bajo ningún concepto, gratuita, por cuanto que entendemos que entre la obra prematura del escritor cubano y las manifestaciones más cabales de su recorrido existen unas afinidades y vinculaciones manifiestas, o, a menudo, prácticamente forzadas. Era Virginia Woolf quien apuntaba aquello de que “los libros se siguen los unos a los otros, pese a nuestra mala costumbre de juzgarlos separadamente” (Woolf, 2008: 58).

De la misma manera, se produce un flujo dialéctico menos usual cuando, desde una perspectiva del comparativismo, analizamos la obra total de nuestro escritor. Dicho flujo remonta los páramos y las montañas desde el mar a la fuente primigenia, de los escritos cabales a los escritos iniciales, como si la escritura del autor cubano estuviera eternamente de vuelta, en un infatigable retorno a la fuente primaria o en un incansable *viaje a la semilla*.

Los escritos culminativos de Alejo Carpentier no dejan de sugerirnos resonancias a obras previas del mismo autor, como tampoco dejan de evocar respuestas a preguntas y a problemáticas que habían sido planteadas -y acaso resueltas parcialmente- en textos precedentes. Entendemos, por ejemplo, *El reino de este mundo* cual la culminación lógica

y necesaria de *¡Écue-Yamba-Ó!*⁷⁷, o *Los pasos perdidos*, con su remontar el tiempo a través de los cauces del Orinoco, como el ciclo culminativo de unas especulaciones que se gestaron en el relato *Viaje a la semilla*⁷⁸; como etapa última y cabal nos parece también *La consagración de la primavera*, penúltima obra del ciclo novelístico autoral, de toda una serie de planteamientos y proyectos de cariz intelectual, lingüístico, filosófico y social que el autor habría desembrollado en sus escritos preliminares.

No es novedoso apuntar que la obra de cualquier escritor en cualquier periodo del tiempo se halla en consonancia y en incesante dialéctica consigo misma, con su entorno extraliterario y con los escritos resultantes de plumas vecinas, hostiles y leales -mención aparte merece la peliaguda cuestión sobre la relación entre el crítico y el escritor, puesta en escena por Henry James en *La figura de la alfombra*-. Claudio Guillén apunta cómo “leyendo a Jorge Luis Borges lo que llama la atención es su parentesco con Vladimir Nabokov, o su deuda con escritores ingleses o pensadores alemanes [...]. Pero en otros momentos las raíces lingüísticas o las lealtades culturales son irresistibles y prioritarias” (Guillén, 2005: 31). Valga lo que para Borges, para Carpentier y su lectura amable -y asimilación- de autores como Woolf, Kafka, Faulkner, Spengler, Unamuno, Ortega, Goethe, Hernán Cortés, y tantos otros.

Ocurre, otramente, que en Alejo Carpentier esta dialéctica intertextual -entiéndase entre escritos del propio autor- se radicalizará hasta abrazar una familiaridad y una confluencia total e ininterrumpida a lo largo de más de cinco décadas. Este contrapunteo entre escritos hermanos dará de sí como desenlace una narrativa mucho más compacta y sistematizada que la prosa que nos pueda brindar un Felisberto Hernández, un

⁷⁷ La problemática negra planteada en *¡Écue-Yamba-Ó!* no logra trascender el cascarón del mismo dilema planteado: “Carpentier se ha lamentado de que, en *¡Écue-Yamba-Ó!*, no había logrado ofrecer una visión desde adentro de lo que considera más importante de las culturas africanas” (Speratti-Piñero, 1981: 146). O en palabras del mismo escritor: “En una época caracterizada por un gran interés hacia el folklore afrocubano recién *descubierto* por los intelectuales de mi generación, escribí una novela -*Écue-Yamba-Ó*- cuyos personajes eran negros de la clase rural [...]. Pues bien: al cabo de veinte años de investigaciones acerca de las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance mi observación” (Carpentier, 1974: 12). No es hasta la publicación de *El reino de este mundo* que Carpentier ahonda en el conocimiento y plasmación del vudú haitiano y trasciende una serie de cuestiones de índole localista para traspasarlas al plano universal. Lo veremos en lo sucesivo.

⁷⁸ Mismamente, lo señala Manuel Durán: “Este remontarse hacia el pasado, hacia lo primitivo, lo telúrico, es precisamente lo que lleva a cabo el héroe de *Los pasos perdidos* y no sería difícil ver en *Viaje a la semilla* una especie de ejercicio literario -a modo de escalas y arpegios- con vistas a una composición más larga y complicada (Durán, 1972: 71).

Vargas Llosa o, inclusive, un Gabriel García Márquez -más uniforme y homogéneo en sus albores-. Lo sabe Armando Cristóbal, quien señala que “ese músico que siempre llevó Carpentier dentro de sí, guía -aún por encima de su condición esencial de escritor- muchas de las asociaciones que hacen que toda su obra constituya un cuerpo orgánico e indisoluble” (Cristóbal, 2003: 212). De ahí que nuestro ejercicio aproximativo al polifacético Alejo Carpentier pretenda este viraje constante de lo particular a lo genérico y de lo total a lo específico, pues es el conocimiento de lo general lo que alumbrará lo concreto, y en el entendimiento de la célula se nos revelará el organismo⁷⁹.

A grandes rasgos, se puede advertir la existencia de un continuo que hermana los elementos desembrolladas por Carpentier, a nivel temático y nocional, en su ensayística de índole musicológica con sus cuentos y novelas. Leonardo Acosta, en *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*, llamó tímidamente la atención sobre el asunto a través de un ejemplo igual de práctico que elocuente: “Resultaría poco menos que interminable una relación de las páginas sobre música en *Los pasos perdidos*, siquiera de aquellas que de algún modo tienen antecedentes en el libro historiográfico de Carpentier [*La música en Cuba*]” (Acosta, 1981: 27-28). Aluden a ello, mismamente, sin explayarse en demasía, Wilfredo Cancio (2010: 16), Márquez Rodríguez (1970: 10) o Müller Bergh (1972: 32), entre otros.

El movimiento de este imperceptible fluir no será, en definitiva, categórica e inequívocamente unidireccional -del ensayo a lo narrado-, si bien prima, como lo dicta la lógica cronológica, la fuerza que empuja los elementos del ensayo hacia la novela, y no viceversa. En cualquier caso, el desplazamiento que aquí referimos se sabrá bidireccional en tanto que el ensayo musicológico -por lo general, antecesor de lo narrativo- no solo provee y dignifica la novela en su faceta temática y formal, sino que, en multitud de ocasiones, también es la novela la que permite una mejor aprehensión de determinadas ideas y nociones que fueron concebidas y sazoadas en el ensayo (fig. I). La novela, en fin, como *praxis* de lo desembrollado en el ensayo de cariz musicológico, que es la probeta o el taller experimental.

⁷⁹ A día de hoy, no existe prácticamente ningún tratado, estudio o manual que aborde la faceta novelística de Alejo Carpentier desde este prisma totalizador, por cuanto la obra del autor se sabe profusa y densa. A lo largo de nuestro proyecto, hemos adoptado una visión dialógica e inclusiva de todas las obras del autor -si bien privilegiamos el escrito de índole musicológico- por novedosa, útil y provechosa.



Fig. I

Asimismo, conforme nuestra perspectiva de *La música en Cuba* en tanto que escrito iniciático y seminal, cabe también delinear la relación de absoluta dependencia que se establece entre el ensayo prístino y el resto de escritos ensayísticos de cariz musicológico del autor. La relación dialéctica que comunica el ensayo madre, en tanto que ensayo orgánico y tutelar, y los escritos musicológicos posteriores de mayor importancia y envergadura (*Tristán e Isolda en tierra firme*, *Del folklorismo musical y América latina en su música*) será, obviamente, también bidireccional. O sea, los postulados teóricos que son ampliamente detallados y desarrollados en las páginas de *La música en Cuba* van a determinar la naturaleza de gran parte de los escritos musicológicos carpenterianos por venir. No únicamente los textos hasta ahora citados, sino también, por lo general, el vasto acopio de artículos de prensa y textos periodísticos de temática eufónica y/o musical⁸⁰ o conferencias menores dictadas *a posteriori*⁸¹. Y, del mismo modo, tales escritos, dependientes de *La música en Cuba*, desarrollarán, desde una visión más particularizada y concreta, problemáticas más específicas que solo se abordan superficialmente en el ensayo medular (fig. II).

⁸⁰ Muchos de los artículos a que nos referimos han sido recogidos en ediciones dispares: *Letra y solfa*, *Ese músico que llevo dentro*, etc. En esta tesis nos hemos propuesto, entre otras muchas cosas, sistematizar y organizar por etapas y temáticas todos los artículos musicales de Carpentier –editados y no editados– que se encuentran desperdigados a través de ediciones de lo más variopintas.

⁸¹ Pensamos en la *Breve historia de la música cubana* (1954) –que reseña sucintamente, a lo largo de cincuenta páginas, lo que el ensayo madre–, la conferencia *Nuestro acento a la música contemporánea universal* (1966), o el texto para el documental de Héctor Veitía *Sobre la música cubana* (1973).



Fig. II

En definitiva, con miras a trascender la mirada folklorizante, propia de la novela regionalista y del músico folklorista, y desde una enriquecedora y heterogénea óptica que boga entre lo musicológico, lo historiográfico y lo antropológico, Alejo Carpentier tratará de delinear a lo largo de su ensayística musicológica lo definitorio del sujeto latinoamericano, a la par que trazará los contornos del ente caribeño. “Es dentro, y no fuera”, dirá don Miguel de Unamuno en unos versos que ahíja Carpentier, “donde hemos de buscar al Hombre; en las entrañas de lo local y circunscrito, lo universal; y en las entrañas de lo temporal y pasajero, lo eterno” (Carpentier, 1987: 35).

3.2. HACER CUBA CON LA MÚSICA: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD NACIONAL CUBANA A TRAVÉS DE LA ENSAYÍSTICA MUSICAL CARPENTERIANA.

Si le es posible, el indio muere cantando; y el aliento de vida se desvanece en el mundo de los espíritus como un aliento de canto.

FERNANDO ORTIZ

La gran simbiosis étnico-cultural que tiene lugar en territorio caribeño a lo largo de los siglos XVI y XVII ha llevado a varios autores, entre ellos a Carpentier, a motejar la zona del Caribe como un *segundo Mediterráneo*, donde vinieron a converger, a lo largo de los siglos, culturas y civilizaciones harto divergentes: el mestizaje caribeño, cuna del nuevo hombre que poblará el continente americano, como cuna fue el mestizaje mediterráneo del primer ente latino. Lo sabe Rita Maeseneer, quien apunta:

La diferencia estriba en que el Mediterráneo ha sido lugar de encuentro para pueblos más consanguíneos, mientras que en el Caribe se han mezclado, se han *malaxado* las grandes razas del mundo, las más apartadas, las más distintas. El Caribe no solo es otro Mediterráneo, sino que es un Mediterráneo otro, mestizo, criollo, a la vez inversión, prolongación y superación de lo mediterráneo europeo (Maeseneer, 2003: 181).

Cual si de un organismo brioso y pluricelular en perpetuo trajín y movimiento se tratase, esta América criolla que indagamos -y ocurre lo mismo con lo que Antonio Benítez Rojo dio en denominar *la isla que se repite-*, descubre su esencia mestiza a través de todo un enmarañado circuito de conexiones que cubre todos los territorios de habla hispana en todos sus ambientes, entornos y *contextos*.

Alejo Carpentier, en el ensayo *Problemática de la actual novela latinoamericana*, nos advierte sobre esa naturaleza simbiótica, completamente idiosincrásica del continente latinoamericano, a través de su reputada *teoría de los contextos*, la cual se agencia licencioso, según palabras del propio autor, de la esbozada por el filósofo existencialista francés Jean-Paul Sartre: “Es evidente que, en menos de tres décadas, el hombre se ha visto brutalmente relacionado, con lo que Jean-Paul Sartre llamaba los *contextos*.”

Contextos políticos, contextos científicos, contextos materiales, contextos colectivos [...]”⁸² (Carpentier, 1974: 17).

Alexis Márquez Rodríguez, acaso en uno de los estudios más clásicos sobre el autor cubano, nos explica que esta sartriana *teoría de los contextos* “se trata, sin más, de que el hombre vive en medio de unas circunstancias muy precisas y determinadas, y de que su vida es lo que es porque existe una relación vital de tipo dialéctico, además, entre ese hombre y aquellas circunstancias” (Márquez Rodríguez, 1970: 163). Acorde con el citado especialista y con el propio Alejo Carpentier, Patrick Collard presenta los contextos fundamentales que cabrá acatar en el ejercicio de delimitación y de fijación del continente mestizo, y los organiza según las subcategorías que siguen:

1. **Contextos raciales.**
2. Contextos económicos.
3. Contextos ctónicos.
4. Contextos políticos.
5. Contextos burgueses.
6. Contextos de distancia y proporción del continente.
7. Contextos de desajuste cronológico.
8. Contextos culturales.
9. Contextos culinarios.
10. Contextos de iluminación.
11. Contextos ideológicos.

(Collard, 1991: 15)

Lo que no matizan ni Carpentier, ni Márquez Rodríguez ni el resto de especialistas que detallan y formulan la celeberrima *teoría de los contextos* (Patrick Collard, Rita Maeseneer, Julio Rodríguez Puértolas, y tantos otros) es que se establece entre el *contexto racial* y el resto de contextos aludidos un abierto proceso de

⁸² No gratuitamente, Manuel García Verdecia acuña uno de sus trabajos sobre el cubano bajo el rótulo *La consagración de los contextos* (1986).

supeditación o absorción de estos por parte del primero. Los contextos geográficos, históricos, culturales, políticos –inclusive los contextos más fútiles y, *a priori*, baladíes como, por ejemplo, pudiera parecerlo el culinario- solo son explicables bajo el auspicio del contexto racial. Ocurrirá algo parecido en el caso del contexto (o subcontexto, por decir mejor) musical, el cual no cita explícitamente el escritor cubano por considerarlo, posiblemente, sito en lo que da en denominar contexto cultural.

Vemos, por tanto, cómo el encuentro entre etnias se torna una constante insoslayable de la narrativa carpenteriana, en todas sus facetas y a todos los niveles, así como un asunto que, como veremos, será minuciosamente desembrollado en la ensayística musicológica y la novelística del autor.

Sin ir más lejos, el contexto culinario adquirirá en las obras de Alejo Carpentier una importancia cabal, en tanto que se convierte en reflejo y paradigma de este choque étnico-cultural que referimos. En *La Consagración de la primavera*, por ejemplo, cuando se describen los *pasos recobrados* de Enrique junto con su pareja Vera en el regreso a la patria cubana, los amantes, que momentáneamente tomarán la mirada virgen y atónita del turista frente a realidades nuevas y exuberantes, se extasían ante la cocina criolla que les brinda su retorno al hogar. La rediviva gastronomía con que topa Enrique se convertirá en hervidero de unas reflexiones y de unas elucubraciones de índole identitaria que muy bien pudieran invocar las cavilaciones que realiza Fernando Ortiz en torno de la noción de *cubanidad*:

El ajiaco nuestro [...] es un plato que era como una ilustración complementaria de toda la historia del mal llamado Nuevo Continente. En una cazuela se *malaxaban* aquellos elementos que habían alimentado las razas criollas [...] huasos, *cholos y huachinangos, negros, prietos y gentiles, serranos, calentones, indígenas, gente de color, morenos, mulatos y zambos, blancos porfiados y patas amarillas, tercerones, cuarterones, quinterotes y salta atrás*, los llamaban aquí, allá y más allá (Carpentier, 2004[b]: 247).

El contacto y la dialéctica con texto ajeno -que se hace hermano en el ejercicio intertextual- en un autor tan culto e instruido como Carpentier se hace *praxis* reiterada e inexcusable. El fragmento precedente, como apuntaba, remite indefectiblemente a las ya citadas elucubraciones con que Fernando Ortiz fija la esencia de la cubanía en tanto que “mestizaje de cocinas, mestizaje de razas, mestizaje de culturas [...] Lo característico de Cuba es que, siendo ajiaco, su pueblo no es un guiso hecho, sino una constante cocedura” (Ortiz, 2002:12).

Algunos estudiosos han dado en señalar, de hecho, la fraternidad textual que aúna la prosa del primer Carpentier con el ensayismo de Ortiz, el cual cumple con una función instructiva y/o formativa en el seno del Grupo Minorista (fig. III). Verbigracia, Emma Susana Speratti-Piñero anota que “la obra del antropólogo cubano Fernando Ortiz fue copiosa fuente informativa para *Écue-Yamba-Ó* y *La música en Cuba*” (Speratti Piñero, 1981: 74). Mismamente, Landry-Wilfrid Miampika, en *Transculturación y postcolonialismo en el Caribe*, señala el alcance del concepto orticiano *transculturación* en la prosa del novelista, y designa a Alejo Carpentier “como uno de los máximos exponentes de la transculturación y su relación con las nuevas teorías sobre postcolonialismo en el Caribe y en la América continental” (Miampika, 2005: 17).



Fig. III

Este desplazamiento de elementos intrínsecos de la ensayística orticiano a la narrativa de Alejo Carpentier es certero a la par que útil, pero es más complejo y embrollado de lo que, genéricamente, se nos ha venido exponiendo.

A nuestro modo de ver, solo hay una novela del autor cubano que reciba el influjo directo y manifiesto del pensamiento orticiano, esta es, la precoz *¡Écue-Yamba-Ó!*. Lo había sugerido, por su parte, Emma Susana Speratti-Piñero y, por otra parte, lo recoge también Paco Tovar en una de las secciones de *Alejo Carpentier. América, la imagen de una conjunción*, que incluye una recopilación de vivencias y costumbres narradas desde la voz del propio Alejo: “Con nosotros [con el Grupo Minorista] se reunía don Fernando Ortiz; a él debimos nuestro interés por el folklore negro en Cuba [...]. Interesarse por el negro, en aquellos años, equivalía a adoptar una actitud inconformista, por lo tanto, revolucionaria” (Tovar, 2004: 55).

La influencia que ejercerá el magisterio de Fernando Ortiz sobre el celeberrimo Grupo Minorista⁸³, durante la década de los años 20 en Cuba, es total y absoluta y no

⁸³ Los integrantes del Grupo Minorista son, principalmente, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Juan Marinello, Mariano Brull, Eugeni Florit, Emilio Ballagas, Ramón Guirao, Zacarías Tallet, Regino Pedroso, Dulce María Loynaz y Félix Pita Rodríguez. El Grupo Minorista viene a constituirse hacia el año 1923: “Mucho se ha discutido, en estos últimos años, acerca del concepto *generacional*. Pero lo cierto es que el

tiene parangón con la de ningún otro intelectual cubano del momento. El credo orticiano conmocionará e insuflará hasta puntos insospechados determinadas figuras y artistas del dicho colectivo minoritario, a saber, Nicolás Guillén, autor de *Motivos de son* (1930)⁸⁴, parte de la poesía de Emilio Ballagas, Ramón Guirao, José Zacarías Tallet, o el propio *¡Écue-Yamba-Ó!*, de Alejo Carpentier, entre otros muchos.

Por lo pronto, a nosotros lo que nos interesaba saber era cuán profunda había sido la influencia de Ortiz en la figura del joven Carpentier en los años que hemos dado en denominar como período formativo del escritor.

Podemos suponer, con escasa dificultad, que la temática afrocubana y el ensalzamiento de la misma se constituyeron, en *¡Écue-Yamba-Ó!*, en los ejes vertebradores de esta primera incursión novelística del escritor, lo cual parece transferencia o legado directo de mano del antropólogo Fernando Ortiz.

Este ‘pecado’ de juventud, como lo define Carpentier, es el perfecto trasunto del regionalismo estético, de lo folklórico que se queda en el cascarón del objeto literaturizado, de lo vernáculo incapaz de trascender su propia epidermis para expresar lo más jugoso de su esencia, cuadro de costumbres desligado de lo absoluto, de lo ecuménico y de las grandes problemáticas del hombre total. Aun así, pese a la aspereza con que el autor se refiere a su primer trabajo, a nuestros ojos, *¡Écue-Yamba-Ó!* (1933) presenta todo un conjunto de cuadros, descripciones y particularidades -a nivel teórico y nocional-, que ya auguraban el advenimiento del gran escritor que conoceremos a partir de *El viaje a la semilla* (1944), *La música en Cuba* (1946) o *El reino de este mundo* (1949), entre otras muchas obras.

Grupo Minorista respondía fundamentalmente a las aspiraciones de hombres, pertenecientes a una misma generación, que sentían una imperiosa necesidad de intercambiar ideas, de informarse, lo mejor posible, de cuantas transformaciones se iban operando, intelectual y políticamente, en el mundo” (Tovar, 2004: 54).

⁸⁴ Guillermo Martínez, en el manual *De la palabra hablado a la palabra escrita: Mito, fábula y adivinación en Oh mio Yemaya, de Rómulo Lachatañeré, Cuentos negros de Cuba de Lydia Cabrera y Cuentos y leyendas negras de Cuba de Ramón Guirao*, apunta en torno a *Motivos de son* que “estas composiciones difieren de las compuestas por Tallet, Ballagas, Guirao y **Carpentier** (escritores blancos), que **habían mirado el negro desde afuera** [la negrita es nuestra]. Pero, ¿qué tuvieron los *Motivos de son* para despertar hasta la admiración y entusiasmo los medios intelectuales? La respuesta es simple: Guillén había logrado en sus versos la esencia de lo cubano, lo mulato surgido del mestizaje racial del español blanco y el negro africano” (Martínez, 2008: 272).

En cualquier caso, parece ser que la influencia de Ortiz en alguna de las líneas problemáticas que cruzan *¡Écue-Yamba-Ó!* es eminente. De esta suerte lo sugiere Carlos Villanueva, al comentar que “la orientación de Carpentier será monotemática, a partir del encuentro con Ortiz y el grupo de la Sociedad del Folklore” (Villanueva, 2005: 119). Ocurrirá así, mismamente, en textos sucesivos del novelista cubano, bien que en tales casos el trasvase que se produce desde el ideario ortiziano a la novela del escritor no será directo, como si lo fue en el caso de *¡Écue-Yamba-Ó!* Veámoslo en lo sucesivo.

Cabe tener presente que de *¡Écue-Yamba-Ó!* (1933) a *El reino de este mundo* (1949) transcurre un periodo de, más o menos, quince años. En el transcurso de dicho intervalo el autor sintió ardientemente el deseo de expresar el universo americano: “Me dediqué durante largos años [explica Carpentier] a leer todo lo que podía sobre América, desde las Cartas de Cristóbal Colón, pasando por el Inca Garcilaso [...]. Por espacio de ocho años creo que no hice otra cosa que leer textos americanos” (Leante, 1970: 21).

De ahí que cuando citemos la influencia o magisterio que Fernando Ortiz ejerce sobre la novelística carpenteriana o sobre la figura de nuestro autor no podamos hablar de un influjo directo y cabal del uno sobre el otro –en el justo sentido del término–, sino que más bien haya que aludir a un influjo transversal u oblicuo, que regaría, primeramente, la experiencia lectora del primer Carpentier, su labor periodística o reporteril y su ensayística musicológica medular (*La música en Cuba*, por un lado, y *Tristán e Isolda en tierra firme*, por otro lado); y, de ahí, a la novela en segundo término (fig. IV). Con todo, veremos más adelante como el Carpentier maduro va distanciándose, según pasen los años, del credo aireado por Ortiz y el minorismo ortodoxo, sobre todo a raíz de la publicación de *La música en Cuba*.

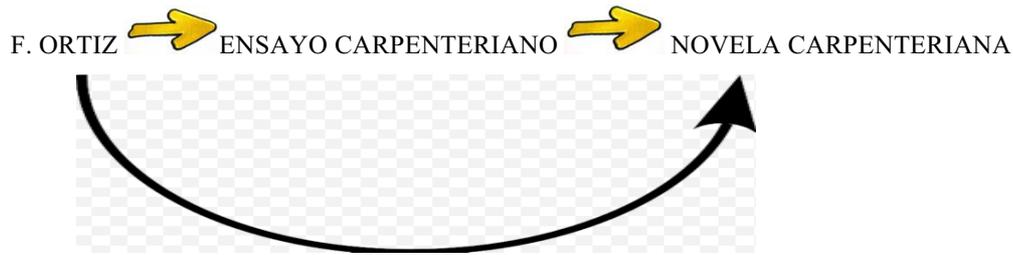


Fig. IV

La ensayística musicológica de Alejo Carpentier y el quehacer etnomusicológico de Fernando Ortiz, en escritos como *La música afrocubana* (1974), *La africana de la música folklórica en Cuba* (1998) o los cinco volúmenes dedicados a *Los instrumentos de la música afrocubana* (1956), se descubren, por cierto, como textos cuyos vínculos y afinidades resultarán incontestables, con temáticas que se solapan, se superponen, se complementan y se enriquecen en una actividad continua e ininterrumpida.

Landry-Wilfrid Miampika vinculará el antropólogo caribeño al autor cubano, al plantear que el hecho literario como tal puede entenderse cual un acercamiento antropológico-especulativo: “el tejido literario contribuye, desde las posibilidades de la ficción, a una prospección alternativa de una antropología caribeña y latinoamericana, proponiendo fundamentos teóricos implícitos en la actividad humana⁸⁵” (Miampika, 2003: 17). El especialista sugiere que la obra novelística de Alejo Carpentier podría llegar a concebirse cual una prolongación, un anejo o una culminación lógica de los estudios impulsados por los fundadores de la antropología caribeña: Lydia Cabrera, el haitiano Jean Price Mars, o el propio Fernando Ortiz⁸⁶.

Resulta curioso el silencio de Miampika para con la ensayística de índole musicológica de Carpentier ya que, a nuestro modo de ver, en una recta que conectara los padres de la antropología caribeña -emplazados a la izquierda de un vector horizontal, en

⁸⁵ Julio Caro Baroja y Emilio Temprano proponen el estudio del hecho literario en tanto que texto estéticamente autónomo, por un lado, y en tanto que cuadro antropológico, por otro lado: “La conexión de la literatura con la antropología es un fenómeno que habría que estudiar mucho más intensamente de lo que hemos hecho [...]. Cuando uno lee *Rinconete y Cortadillo* y ve el análisis que hace Cervantes de una sociedad de maleantes del siglo XVI, en Sevilla, y se observa cómo dibuja el escritor la vida de esos maleantes, piensa que eso no será antropología criminal, ni tendrá nada que ver con lo que hicieran los teóricos italianos del siglo XIX, pero el material ahí está, y la observación también (Cano Baroja, 1985: 53-54).

⁸⁶ Miampika anota que bien podría considerarse a Ortiz como el “tercer descubridor de Cuba” (Miampika, 2005: 32), después de Cristóbal Colón y del geógrafo Von Humboldt. De esta guisa, ¿no sería Alejo Carpentier *el cuarto*?

tanto que progenitores- con la labor novelístico-ensayística del escritor cubano -a la diestra de dicho vector-, nos parecería mucho más pertinente la citación expresa de obras como *La música en Cuba* o *Tristán e Isolda en Tierra Firme* como continuación más lógica y feliz, si cabe, de los postulados teóricos inaugurales de esos fundadores, antes que el hecho narrativo en formato novelístico o cuentístico.

Como decíamos, la obra de Alejo Carpentier y Fernando Ortiz parecen hallarse en un inagotable e ininterrumpido proceso de contrapunteo que se sabe -como todo ejercicio contrapuntístico- abiertamente bidireccional. El propio Ortiz, sin ir más lejos, menciona *La música en Cuba* como tratado musicológico de consulta obligada por lo que al examen diacrónico de la música caribe concierne:

El estudio de la música afrocubana es, pues, muy difícil y está por hacer. Aquí y allá se han dado algunos datos interesantes y algunas opiniones dignas de ser recordadas [...]. El reciente libro de Alejo Carpentier *La música en Cuba* es una acertada apreciación de sus perspectivas históricas y globales. (Ortiz, 1974: 169).

La aportación más madura y cabal de Ortiz en el ámbito de la antropología caribeña y de la etnomusicología es, sin lugar a dudas, el concepto de *transculturación*, del que nos parece atinado esbozar algunas consideraciones de carácter genérico por el influjo y repercusión que tal noción debió de tener sobre la ensayística de cariz musicológico de Alejo Carpentier a lo largo de los años cuarenta.

El lenguaje piensa por nosotros. Las palabras hablan y piensan por nosotros -se nos adelantan-, y justo cuando las decimos estas revelan, en el momento de ser evocadas, mucho más de lo que nosotros mismos sospechamos. El prefijo *trans-* de *transculturación*, procedente de la preposición latina *trans*, significa “al otro lado” o “más allá de”, con lo cual el étimo evoca indefectiblemente a la *otredad*, a la construcción de una identidad insólita *más allá* de la filiación primitiva u original.

Trans- sugiere cambio y permutación, nos fuerza a un periplo al lado oculto de las cosas, fuerza a un viraje que trascienda las líneas del horizonte conocido. De ahí que *transexual* sea el hombre vuelto mujer, o la mujer que se torna hombre, y que ya no poseerá sus rasgos idiosincrásicos preliminares, sino tan siquiera una ilusión o un aliento esencial de su naturaleza primigenia. Un transexual, por lo general, no es una suma, sino una identidad nueva. Y de ahí también que el concepto *transcultural* no remita únicamente a una adición de identidades culturales divergentes, ni a una mezcla de rasgos y atributos que se puedan discernir o disociar en el ente resultante. La naturaleza

de lo *transcultural* es única, inédita y original, y resulta hueco tratar de esclarecer qué es indígena, qué es africano y qué es europeo en el mestizo americano, como vano sería tratar de discriminar lo blanco de lo negro en el discurso del jazz.

El concepto orticiano *transculturación* detalla cómo una forma se *transforma* en otra forma -en el *otro*- en unos contextos históricos y geográficos específicos, a raíz de una serie de convergencias étnicas, sociales y culturales. Por ello, cuando Ortiz delinea la identidad caribe a partir de la mentada metáfora gastronómica -el *ajiacó* orticiano- no refiere que el cubano sea única y categóricamente *ajiacó*, esto es, mera amalgama de víveres y vituallas, aporte directo de conjuntos culturales dispares. Cuba, detalla Ortiz, “no es un guiso hecho, sino una constante cocedura” (Ortiz, 1940: 12). En *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* augura que “como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos” (Ortiz, 2002: 142).

Delineamos holgadamente la noción *transculturación* por su valor y significación en la confección de las variables contextuales con que juega Carpentier en su novelística y ensayística, y porque nos parece fundamental distinguirlo de otros conceptos contiguos -transicionales- como, por ejemplo, *aculturación*, que supondría la asimilación de una cultura ajena a expensas de la propia; *deculturación*, que haría referencia al proceso de abandono y degradación de la cultura propia; o, finalmente, *neoculturación*, que supone la generación de un nuevo fenómeno cultural fruto de la asimilación de elementos novedosos y el abandono o degradación de los propios.

En un artículo de Mirta Zidovec -citado por Rita Maeseneer- titulado *Exilio y choque cultural: la comida como elemento de reacción en la narrativa de Alejo Carpentier* (1997), apunta la autora que el manjar, en general, y el acto mismo de contemplación y degustación al que lo someten los personajes de Carpentier se convierte en un instrumento que sirve para caracterizar y para revelar el ideario y la esencia de los propios comensales⁸⁷, así como herramienta idónea para delimitar esa esencia

⁸⁷ Asimismo, sirva el manjar para esbozar, como veremos, las percepciones que de su propio continente tienen los protagonistas.

transcultural que ostenta el ente americano. Lo hemos visto, de hecho, en las reflexiones del Enrique de *La consagración de la primavera*, cuyas percepciones sobre el *ajiaco* cubano entroncan completamente con las conjeturas gastronómico-identitarias de Fernando Ortiz, y ocurrirá, mismamente, con el personaje innominado de *Los pasos perdidos*, con el Esteban de *El siglo de las luces*, o con la Ofelia de *El recurso del método* (Vila Selma, 1978: 115). Rita Maeseneer describe así el proceso referido:

Los platos permiten revalorizar la cultura propia en un entorno foráneo que amenaza con someter al personaje a base de lo que Zidovec llama una *aculturación* psicológica negativa. Ilustra su tesis recurriendo a algunos ejemplos: Ofelia de *El recurso del método* reencuentra sus raíces en París [en la cocina de la mayorala], Esteban en *El siglo de las luces* prefiere la comida criolla cuando regresa de Europa, Enrique en *La Consagración de la primavera* descubre con nuevos ojos La Habana en todos sus aspectos (Maeseneer, 2003: 24).

Los contextos *culinarios*, como los contextos (o sub-contextos) *musicales* ensayados por Carpentier, se rigen según una casuística transcultural, y tendrán en la novelística del autor funcionamientos y cometidos parecidos. A fin de cuentas, el cocinero cubano y el músico criollo serán individuos que tendrán en común mucho más de lo que ellos mismos pudieran llegar a prever o conjeturar. Tanto el uno como el otro desarrollarán su actividad creativa en pro de la felicidad del hombre -gustativa u olfativamente hablando; auditor o comensal-, y el resultado de sus esfuerzos se sabrá, en ambos casos, en los cauces de la transculturación en tanto que compendio de elementos *en coacción* procedentes de culturas dispares y, por lo general, bastante alejadas las unas de las otras⁸⁸.

Vemos cómo músico y cocinero son herederos de un bagaje cultural orgánico, lo cual conferirá a sus empeños respectivos una fragancia única y singular, una envoltura nueva y extraña, la del decir particular y exuberante del hombre *ajiaco*. En *La música en Cuba* anota Carpentier, justamente, que “dos culturas musicales –la una heredera del Occidente cristiano y de la tradición morisca; la otra, la elemental, construida en función

⁸⁸ Tales elucubraciones de calado gastronómico y/o gustativo no podían cerrarse sin una alusión a Ponce o a Lezama. En *La expresión americana*, precisamente, Lezama Lima alude eventualmente a la gastronomía criolla en aras de contraponerla a la europea e, inclusive, la novela *Paradiso* ha sido oteada por algún estudioso de la obra lezamiana desde un prisma culinario-antropológico, como ha ocurrido con Carpentier. Véase a tales efectos el opúsculo de María Adelaida Escobar Trujillo «De alimento a poesía: la identidad cubana en "Paradiso" de José Lezama Lima» (2012) en *Perifrasis*. El propio Balboa, en su épica inaugural *Espejo de paciencia*, presenta un exuberante muestrario de víveres tropicales: el plátano, la piña, el coco, etc.

de ritmos y percusiones considerados como valores en sí- se encontraban en esa encrucijada de rutas marítimas que era Cuba” (Carpentier, 2004: 56).

Igualmente, Fernando Ortiz en un ensayo de consulta obligada para el etnomusicólogo caribeño o el africanista, titulado *La música afrocubana*, corrobora esa realidad sonora postulada por Alejo Carpentier: “en la música de Cuba han podido confluír cuatro corrientes étnicas, que *grosso modo*, pueden denominarse *india, europea, africana y asiática*, o también *bermeja, blanca, negra y amarilla*” (Ortiz, 1974: 37). Añade justo después el antropólogo que

todas esas culturas han tenido influencias evidentes en la formación de la música cubana, salvo las llamadas *indias*. Las influencias de las otras culturas genéricamente señaladas como *blancas y negras* han sido importantísimas, intensas, permanentes y muy variadas (Ortiz, 1974: 37-38).

Ante todas estas consideraciones de índole racial, historiográfica y musicológica, la primera pregunta que a uno le viene en mente es: ¿y qué ha ocurrido con el *bermejo*?, ¿dónde se halla la aportación lógica y esperable, en un plano musical, del taíno, del siboneyes o del guanajatabibes, atávicas etnias y primeros moradores de la *isla que se repite*?

El *hombre bermejo* del que habla Ortiz y que debiera ser, a nuestro modo de ver, reivindicación prioritaria del nacionalismo caribeño e ingrediente primoroso del *ajiao* cubano -por su naturaleza ancestral y milenaria- es, justamente, el indígena, cuya herencia musical, como vemos, Ortiz minimiza y Carpentier ni siquiera menciona. El *hombre bermejo* es una forma espectral, fantasmagórica, y su aportación lógica y esperable al folklore caribeño es temática ilusoria.

No nos cabe la menor duda de que la noción de lo sonoro o la recurrencia al canto a un nivel ritual, religioso o vivencial era realidad palpable y cotidiana entre los pobladores indígenas a la llegada de los españoles a la isla caribeña y al Nuevo Mundo – si bien las músicas de *Tierra Firme* se hallaban en un estadio más complejo y avanzado, en un plano formal y en un plano infraestructural que las manifestaciones sonoras que se suponían en Cuba, como comenta Ortiz-. Blacking nos recuerda que los miembros de determinadas civilizaciones “así llamadas *culturas primitivas* usaban escalas de siete notas y armonía mucho antes de haber oído jamás la música de Europa occidental” (Blacking, 2006: 29).

Sabemos, a fin de cuentas, de la existencia del hecho musical entre los oriundos *bermejos*, no solo porque como dice Tiersot “la música existe en todos los pueblos de la tierra” (Tiersot 1922: 9), sino también por la información de primera mano que nos brindan determinados cronistas de Indias en sus escritos, los cuales nos alumbran e instruyen sobre tan feliz trasunto sonoro como el que nos ocupa.

Verbigracia, Oviedo explica en el *Sumario de la Natural Historia de las Indias*, sobre las exequias funerarias de los indios, que “para esto y suplir la memoria y falta de las letras (pues no las tienen) luego hacen que sus hijos aprendan y sepan muy de coro la manera de la muerte de los que murieron [...], y así lo cantan en sus cantares, que ellos llaman *areitos*” (Fernández de Oviedo 1950: 131). O también en palabras del propio Bartolomé de la Casas en su *Brevísima relación*:

Y entre otras fiestas que le hacían era en las tardes hacer por todos los barrios y plazas de la ciudad los bailes y danzas que acostumbran y que llaman ellos mismos, como en las islas llaman areitos. [...] Y de aquí a que se acabe el mundo, o ellos del todo se acaben, no dejarán de lamentar y cantar en sus areitos y bailes (de las Casas, 2013: 109-110).

Lucía Rojas de Perdomo en el opúsculo «Antropología de la música. La hermenéutica de la música amerindia y sus ancestros asiáticos» revela, de hecho, que la música entre los amerindios era objeto sagrado y reseña como estos la empleaban “a manera de oración, para resolver sus conflictos existenciales individuales y colectivos - por esa razón, danzaban delante de los perplejos españoles para que el poder de la música los librara de la indeseada presencia” (Rojas de Perdomo, 2005: 212).

Lo cierto es, empero, que lo aborígen o lo indígena se constituye en el único sector de lo cubano que tristemente no puede ofrecer muestras y materiales musicales en estado puro o primigenio, ni siquiera a partir de rastreos arqueológicos. La música india, anota Carpentier, “tiene que hacerse a base de hipótesis” (Carpentier, 2004: 279). De ahí que el autor arremeta en *La música en Cuba* contra la obra musicológica del compositor cubano Sánchez de Fuentes el cual “nunca quiso aceptar lo negro de la música cubana, estimando, de modo un poco simplista, que podía disociarse de *lo blanco*. [Además] siempre sostuvo, a base de referencias históricas, que lo aborígen había dejado huellas en la música cubana” (Carpentier, 2004: 282). El citado compositor referiría erróneamente, ya muy entrado el siglo XX, que las aportaciones melódicas del indio en la definitiva constitución de la música criolla fueron cabales y trataría de justificar que “la música

Cubana fue influida por el espíritu de melancolía del indio” (Sánchez de Fuentes, 1939: VII).

Sánchez de Fuentes erraba y nunca reconoció la triste y palpable realidad que marcó el curso y devenir de la música cubana, o sea, el incontestable hecho de que el canto telúrico y vetusto del indígena, lo comúnmente conocido como “aborigen”, no nos haya sido legado. De hecho, no existe una sola prueba fáctica o realista que certifique de su existencia y, por lo tanto, su trascendencia en la constitución de la música criolla es completamente irrelevante, por no decir ilusoria e inexistente.

Fernando Ortiz se muestra elocuente para con tal peliaguda cuestión cuando zanja que

canciones, instrumentos, ritmos y melodías de los indios de Cuba fueron perseguidos, su sentido social olvidado, sus funciones religiosas malditas, sus músicos, cantores y danzantes exterminados, y nada de ello pasó a los blancos ni a los negros [...] Esas suposiciones *indoetnofonistas* quedaron en antojadizas fantasías (Ortiz, 1974: 131).

No ha llegado a nosotros un solo instrumento o elemento sonoro apto a producir una escala musical, de donde debiera surgir una hipotética armonía indigenista. Así lo haría constar también Alejo Carpentier en su historia de la música cubana: “los únicos instrumentos aborígenes que han perdurado son las *maracas* y el *güiro* -idiófonos similares a otros existentes en el África y que los negros traídos a Cuba, por lo mismo, adoptaron fácilmente” (Carpentier, 2004: 31).

Si se aborda desde una perspectiva decididamente occidentalizada el análisis de lo que fue -o lo que pudo ser- la música indígena, el valor que cupiera darle a esta, a ojos de los blancos, sería pobre y exiguo, en tanto que nos hallamos ante todo un conjunto de gestos y de expresiones sonoras escasamente desarrolladas en un plano rítmico y melódico, cuyo valor no parece trascender lo meramente testimonial o etnográfico.

No tiene parangón el universo polirrítmico del negro con el del indio, ni tampoco parece tenerlo la complejidad del sistema modal renacentista europeo –que en un siglo se tornaría doctrina tonal merced a la labor sin precedentes de Johann Sebastian Bach en su *Clave bien temperado*- con un universo musical que apenas si había indagado en torno de la superposición de notas dispares, la construcción de armonías básicas o el contrapunteo de voces.

Resultaría útil y fructífero, sin embargo, arrimarse a todo este asunto desde fuera, en la medida que sea factible este *desde fuera*, o sea, soslayando nuestro enfoque musicalmente colonialista para aumentar nuestro pretendido grado de objetividad y cientificismo, o tratando de prescindir, al menos por unos instantes, del bagaje músico-sonoro del que somos herederos, el cual nos aproxima a las músicas del mundo desde una perspectiva tiránicamente tonal⁸⁹.

El cubano Leonardo Acosta, en un interesante ejercicio de autocrítica y erudición, señala que en realidad nosotros somos los, musicalmente, “raros” en comparativa con otras culturas musicales que habitan el orbe y que, comúnmente, solemos (mal) denominar *exóticas, folklóricas, nacionalistas, indígenas o primitivas*: “estos libros [los de historia de la música occidental] no sólo nos escamotean la música de las cuatro quintas partes del planeta, sino también casi toda la música popular y folklórica del occidente europeo y de los Estados Unidos” (Acosta, 1982: 13-14).

Si bien nuestro modo de estructurar la realidad a partir del lenguaje nos lleva a la distinción entre el *yo* y el *otro*, entre el *nosotros* y el *ellos* -lo cual es prácticamente ineludible-, es obligación nuestra ser conscientes del carácter constructor de la *palabra* para tratar de juzgarla desde cierta distancia, insuflándonos sanas dosis de desconfianza para con el lenguaje. Debemos *repensar* las palabras con que hemos concebido el fenómeno musical, para intentar hallar en ellas fisuras, inexactitudes o imperfecciones que limiten nuestro conocimiento del hecho cultural.

Como apunta Blacking, mayor complejidad rítmica, melódica o armónica no debiera significar, así como así, “mejor”, lo cual resultaría de una posición marcadamente occidentalizada:

⁸⁹ Para entender hasta qué punto la tonalidad ha *colonizado* el oído occidental solo cabe percatarse de que cualquier individuo, con expreso conocimiento o no de música –inclusive el perfecto inepto sonoro: aquel que ni siquiera posea una vaga percepción que le permita disociar lo que es consonante de lo que es disonante-, puede cantar sin mayor problemática el archiconocido *do, re, mi, fa, sol, la, si (do)*. Encima de estas siete notas, pertenecientes a una escala de *Do mayor* bastante elemental, se construirán por distancias de tercera los siete acordes básicos de la tonalidad (*do mayor, re menor, mi menor, fa mayor, sol mayor, la menor y si disminuido*). La combinación de estos acordes, de tres o cuatro notas según convenga al compositor, con algunos otros de mayor complejidad y que no procede diseccionar aquí (acordes de intercambio modal, dominantes secundarios, etc.) constituirán la base para el desarrollo y composición de cualquier tipo de música culta o popular en Occidente desde *El clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach.

Debido a que la creciente complejidad de coches, aviones y muchas otras máquinas está relacionada con su eficacia como medios de comunicación, a menudo se asume que el desarrollo técnico en la música y el arte debe, de la misma manera, ser signo de una expresión mejor o más profunda (Blacking, 2006: 65).

La ecuación no debiera ser más **complejo = mejor** o **menos complejo = peor**, en todo caso **más complejo = más barroco** y **menos complejo = más esencial**, como son más barrocos -en términos lingüísticos- Carpentier o Góngora que Felisberto Hernández o Garcilaso de la Vega, o como es más barroco -en términos musicales- Bach que Satie, y no por ello ninguno de los citados nos resulta artísticamente aborrecible. “Es el contenido *humano* del sonido humanamente organizado lo que atrapa a la gente” (Blacking, 2006: 65), refiere John Blacking en torno de los criterios de enjuiciamiento del hecho sonoro.

Por todo ello, resulta complicado sojuzgar la validez o el valor intrínseco de las músicas precolombinas, mientras no practiquemos con ellas un acercamiento bajo premisas *descolonizadoras*, o mientras no logremos desprendernos de la expectativa tiránicamente tonal que nos es cuasi connatural.

En definitiva, para cerrar esta problemática cabe explicar que la equívoca lectura que hace Sánchez de Fuentes en su intento de aproximación a la música cubana se deriva, por un lado, de la mala gestión que hace el músico del concepto *transculturación*, en tanto que intenta disociar en el mestizo lo que es negro de lo que es blanco de lo que es indio -y ya hemos sugerido que la realidad transcultural, más que suma, tratase de una nueva entidad de componentes difícilmente dissociables- y, por otro lado, por su interpretación excesivamente *descolonizadora* de la música criolla, que enturbiará la mirada del compositor y le llevará a leer rasgos indígenas donde solo hay rasgos melódicos, competencia del blanco, y rasgos rítmicos, competencia del negro⁹⁰.

El *groove* cubano será, en conclusión, producto de un arduo mestizaje musical donde lo europeo se enmarida con lo africano en unas suertudas nupcias caribeñas. Este maridaje, como veremos, no será siempre pacífico y suscitará, en el transcurso de los siglos, enervados juegos dialécticos entre idearios *a priori* antagónicos. En el ya citado

⁹⁰ Con todo ello no estamos despreciando, ni de lejos, el hecho sonoro entre los oriundos *bermejos*. La música existió, como hemos mencionado, entre los indios. No en vano José Martí publica un artículo en *La América*, New York, en abril de 1884 titulado *El hombre antiguo de América y sus artes primitivas*. Sin embargo, el ritmo africano debió de absorber, por su alto nivel de sofisticación, la rítmica indígena y el colonizador europeo, por su parte, hizo lo suyo a nivel armónico-melódico (Ortiz, 1974: 135).

ensayo *La música afrocubana*, en diálogo incesante con *La música en Cuba* de Alejo Carpentier, Ortiz explica tal acoplamiento en los términos que siguen:

En la música, como en otro aspecto cualquiera de la vida social cubana, estudiar los intrincados contactos, enlaces y mixturas de las diversas culturas negras, que llegaron a Cuba desgarradas pero conservando mucha de su ancestral complejidad plurinuclear, con las varias culturas blancas, también desgajadas de sus troncos europeos y movidos por distintas orientaciones de intereses, es tarea tan trabajosa y difícil como la de extricar todas las matizaciones de la mulatez en los cruces carnales de los pigmeos (Ortiz, 1974: 158).

El proceso de confección de la música cubana en la isla caribeña se desarrollará, a lo largo de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX, bajo el auspicio de una dialéctica hegeliana que confronta una tesis y una antítesis: lo aborigen y lo africano *versus* lo latino o lo europeo; o también, como ya se ha dicho, lo folklórico y lo local *versus* lo cosmopolita y lo universal. Esta oposición dialéctica se resuelve en un discurso musical mestizo integrador de elementos sonoros y rítmicos heterogéneos (síntesis), los cuales se constituirán, en definitiva, en la más lúcida estampa y la más sagaz delimitación del mestizo cubano -a nivel local- y del ente hispanoamericano -a nivel global-⁹¹.

Tal mestizaje musical es explicable desde variados contextos y desde muy divergentes perspectivas, aunque, a nuestro parecer, es el contexto demográfico-racial, por una parte, y el contexto social, por la otra, los que pueden arrojar más luz sobre tan interesante problemática.

Jorge Castellanos e Isabel Castellanos, fundadores de algunos estudios de gran valor sobre el nacimiento y desarrollo de la música afrocubana, y prácticamente directos continuadores –junto a otros- del legado ensayístico histórico-musicológico que se inicia en los ensayos de Fernando Ortiz y Alejo Carpentier, describen el proceso de *aculturación*, padecido por el negro esclavo desde su llegada a territorio caribeño, a partir de tres etapas primordiales:

1. Aprendizaje obligado de la cultura del amo, sustituyendo con ella parte de la suya;
2. Adquisición de elementos de otras culturas africanas, a través de su convivencia con

⁹¹ En *La Música afrocubano* de Fernando Ortiz y en *La música en Cuba* de Alejo Carpentier se hace referencia incesante a esta dialéctica entre lo negro y lo blanco: crisálida del folklore nacional. Algunas citas expresas de Carpentier sobre dicho proceso se hará a través de las páginas 32, 40, 125, 149, 202, 225, 236, 296, y tantas otras páginas de la citada edición como veremos en el próximo capítulo.

esclavos procedentes de regiones de África distintas a la suya; y 3. Traspaso de parte de su acervo cultural a la cultura de sus amos (Castellanos, 1988: 56-57).

Parece ser que el resultado de este triple devenir de acontecimientos, en ininterrumpida coedura a lo largo de más de cuatro siglos, será el de la música nacional, el folklore cubano.

En otro orden de cosas, cabe subrayar que la escasez de músicos y ejecutantes blancos con un conocimiento exhaustivo de las estructuras musicales europeas y con cierta pericia por lo que atañe al dominio del ritmo no permitiría en la Cuba colonial la segregación o la discriminación racial en el oficio del músico e intérprete. El español necesitaría del negro para extender y ondear, cuanto antes, la bandera de lo musical hispano en este nuevo mundo en construcción. Sabemos que en el año 1553 existía, inclusive, una orquesta únicamente de negros en La Habana dirigida, lógicamente, por blancos.

Gabriel María Rubio Navarro en un exhaustivo estudio de tipo interdisciplinar *Música y escritura en Alejo Carpentier* apunta que “los datos del censo habanero de 1827 revelan que, de los 16.520 hombres blancos censados, 44 eran músicos, mientras que de los 6754 negros libres listados, lo eran 49. Proporcionalmente las cifras hablan por sí solas” (Rubio Navarro, 1999: 37). La posibilidad de discriminación racial en el oficio de músico o cantor quedaba, entonces, directamente excluida.

Justo después, el citado autor alude a un detalle harto elocuente para con lo que nos atañe y que pasaremos a delimitar ahora, no solo por el interés que este suscita en un plano musicológico o cultural, sino también por ser sintomático del proceso de *transculturación* de que se nos hace partícipes en territorio caribeño. Comenta Gabriel María Rubio Navarro que

la música no sonaba igual cuando la tocaban blancos que cuando la tocaban negros. A las melodías de la península que debía ejecutar añadía el negro su ritmo y percusión peculiares. Según los postulados del afrocubanismo defendidos por Alejo Carpentier, la raíz del “ser cubano” residirá en esa síntesis de corrientes que venía produciéndose desde el siglo XVI (Rubio Navarro 1999: 37).

Podemos decir que primero el negro hace música blanca y sus aportaciones se reducen a una serie de marcas y señas distintivas incorporadas en el *groove* de lo que se está tocando. Como si de una suerte de intransigencia subrepticia o de rebeldía sigilosa se tratase, el afrocubano se resiste a la plena aceptación de la música blanca y quiere legar su

esencia o su huella a las generaciones venideras –al menos en un estadio rítmico-. El arcano mensaje de los ancestros y de las loas se inculcará a los hijos futuribles a través de la música del colonizador, que muy irónicamente se convierte en el huésped y portador del elemento subversivo. Dicho de otro modo, el afrocubano nutre la partitura europea con licencias interpretativas y contribuciones de tipo esencialmente rítmico que transformarán la naturaleza primera de esas estructuras musicales de raigambre occidentalista⁹²:

Ciertos géneros actuales, muy caracterizados y vivientes, pueden ser relacionados siempre con una célula original, desdibujada primero [por el afrocubano], luego modificada, y al final sustituida, en el transcurso de una evolución que puede seguirse, paso a paso, durante más de siglo y medio (Carpentier, 2004: 31-32).

Quintero Rivera en su prolijo manual *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical* confirma esta predilección del negro por lo rítmico y lo percutido señalando que, frente a la tradición europea, “que privilegia la melodía, en las culturas africanas de donde se arrancaron para América grandes contingentes humanos esclavizados, el ritmo aparece con una importancia mayor; ocupando, incluso, un papel protagónico en las formas de expresión” (Quintero Rivera, 1999: 202).

De hecho, cuando Igor Stravinsky estrenó el sonado ballet *La consagración de la primavera*, en París, en el Théâtre des Champs-Élysées, el 29 de mayo de 1912, con Pierre Monteux como director de orquesta -obra que se convierte en un gran escándalo y que genera un enorme rechazo entre el público asistente por la importante cantidad de elementos transgresores y atípicos que contiene a nivel rítmico, melódico y armónico-, es fácil percatarse de que lo afrocubano ya incluye de forma madura e integral todas las novedades y concepciones que a nivel rítmico se proponen en el ballet del compositor

⁹² Ocurre, mismamente, por lo que atañe al nacimiento del jazz en territorio norteamericano, o sea: partiendo de una estructura musical básica, aportada por el nativo europeo, el negro legará su huella a partir de licencias y particularidades interpretativas aplicadas a esa estructura dada. Todo ello, culminaría con el paso del tiempo en la progresiva desatención del ritmo fuerte del compás*, que desde Europa ha recaído tradicionalmente en el primer tiempo de los compases en 2/4 y en 3/4, y en el primer tiempo y el tercero en los compases en 4/4. Frente a esta concepción clásica y vertical de los tiempos fuertes y débiles, formulada desde los preceptos elementales del clasicismo europeo dieciochesco, el *swing** desarrollaría posteriormente una inversión del modelo clásico a partir de la proliferación de herramientas como la *syncopa*, el *contratiempo* y la variación acentual, convirtiendo, casi por norma, el segundo y cuarto tiempo del compás en los tiempos fuertes. En el *Harvard Dictionary of Music*, Willie Apel señala que “Syncopation is, generally speaking, any deliberate disturbance of the normal [europeo] pulse of meter, accent, and rhythm... Any deviation from this scheme is perceived as a disturbance or contradiction between the underlying –normal- pulse and the actual –abnormal- rhythm” (Apel, 1982: 827).

ruso. Y eso que la *Consagración*, según palabras de Guido Salvetti, “ha sido considerada como un momento decisivo en la historia de la música. [...] Muchos de los elementos que la componen no nacen con ella, pero sí es cierto que con la *Sacre* el concepto de lo *bello* de la época clásico-romántica ya no tiene razón de ser” (Salvetti, 1986: 71). El mismo Carpentier en *La música en Cuba* señala que los conocedores “de la partitura de *La consagración de la primavera* -gran bandera revolucionaria de entonces-, comenzaban a advertir, con razón, que había, en Regla, del otro lado de la bahía, ritmos tan complejos e interesantes como los que Stravinsky había creado” (Carpentier, 2004: 306)

La música popular que se irá gestando en territorio caribeño durante la época colonial, a partir del citado proceso simbiótico, adquirirá por momentos una fisonomía completamente original e innovadora, cuya fuerza arrolladora acabará absorbiendo, mutando y transfigurando una gran cantidad de elementos y aportaciones musicales de origen europeo -español y francés, principalmente-. Ya hemos mencionado antes, de hecho, que el modelo rítmico de la música tradicionalmente etiquetada como blanca se desarrolla a partir de una repartición de tiempos fuertes que enfatizan el *uno* de cada compás o, en palabras de Willie Apel, a partir de “the grouping of equal beats into two’s and three’s with a regularly recurrent accent on the first beat of each group⁹³” (Apel 1982: 827). La función del negro pasará, decididamente, por desestabilizar la rigidez de este sistema rítmico del que se sabe heredero el hombre occidental.

Las herramientas para esa dinamitación del metro europeo desde dentro -metro musical, entiéndase- se podrán agrupar según cuatro categorías principales: proliferación de la síncopa y holgado desarrollo de la *polirritmia* (Quintero Rivera, 1999: 203); desplazamiento acentual que hará primar los tiempos débiles en el compás o en las notas débiles de algunas agrupaciones específicas –por ejemplo, las agrupaciones de corcheas-; y, por último, licencias interpretativas por parte del intérprete de tez negruzca, lo cual provocará la plena transformación de unas formas rítmicas prístinas en otras completamente nuevas e insólitas.

⁹³ La agrupación de los mismos golpes en grupos de dos o de tres con un acento regular y recurrente en el primer golpe de cada grupo (la traducción es nuestra).

Solo cuando lo europeo se halle plenamente modificado y consolidado merced a las contribuciones rítmicas del afrocubano, el negro “esperará a que el blanco se incline sobre su mundo más secreto, para legarle el material melódico que lleva, potencialmente, dentro de sí” (Carpentier 2005: 150).

Tanto Ortiz en su texto *La música afrocubana* como Carpentier en su ensayo *La música en Cuba* delinean y caracterizan el mismo proceso de transculturación: mestizaje de músicas y sonidos, ajiaco de ritmos y resonancias, nupcias de la lira y del clavicordio con la conga y el tambor. Tres son las fuerzas citadas: la blanca y la negra, que refulgen por su respectiva aportación a la par rítmica que melódica; y una tercera, la india, que resplandece por el dramatismo de su ausencia. El músico andariego vuelve sobre sus huellas -sobre sus *pasos perdidos*-, peregrino de su patria, para hallar su esencia y su *canto*, y en el errar hacia su punto de origen tropieza con el hombre que fue y recobra su entereza. Y el hombre perdido ya no es perdido ni se halla extraviado, sino hombre redivivo, hombre reencarnado: el hombre perdido se erige, decididamente, en hombre cubano.

3.3. DE LO UNO A LO DIVERSO Y DE LO ESPECÍFICO A LO ECUMÉNICO: UN TRAYECTO DE IDA Y VUELTA EN LA ENSAYÍSTICA MUSICOLÓGICA DE ALEJO CARPENTIER.

Cree el aldeano vanidoso que el mundo
entero es su aldea.

JOSÉ MARTÍ

El ensayo *La música en Cuba* es, como hemos detallado, el estudio diacrónico -prolijo y sistematizado- de los procesos musicales que han lugar en territorio cubano desde época colonial hasta los albores de la emancipación. En tal tratado, no solo se relata el dicho choque entre dispares culturas musicales, negros y blancos, lira y bongó, de lo que resultará el criollismo musical, sino que también reseña el devenir de la música culta traída al Caribe de mano de los europeos.

El ensayo madre -en su emplazamiento iniciático y en su condición neurálgica en el microcosmos musicológico carpenteriano- esboza implícitamente un itinerario creativo, de raigambre manifiestamente romántica y unamuniana, según el cual el artista ha de trascender aquello que le es congénito para abrazarse a una problemática que sea de interés ecuménico. Tal será, de hecho, la problemática nuclear que rige los ensayos *Tristán e Isolda en Tierra Firme* y *Del folklorismo musical*, cuya simiente se halla en el texto madre.

Justamente, Claudio Guillén en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)* refiere que el talante del comparatista se fundamenta en “la conciencia de unas tensiones entre lo local y lo universal; o si se prefiere, entre lo particular y lo general” (Guillén, 2005: 29). La capacidad por trascender lo vernáculo y lo particular y empatizar con lo absoluto es lo que diferencia, como ya hemos venido augurando, la primera incursión novelística del autor, *¡Écue-Yamba-Ó!*, y sus novelas desde *El reino de este mundo* en adelante⁹⁴.

⁹⁴ Lo cierto es que cualquier obra que se precie de llevar el apelativo de *clásico* debe poseer la capacidad de franquear sus propios límites (impuestos por un contexto histórico, geográfico, lingüístico y cultural, principalmente) para armonizar con lo total y lo absoluto. Por poner un ejemplo, la obra del escritor

Alejo Carpentier dio por fallida esta primera tentativa novelística suya, puesto que en palabras suyas al cabo de veinte años de investigaciones sobre “las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación” (Müller Bergh, 1972: 42). En la misma línea, Alexis Márquez Rodríguez apuntará que la novela se queda en un ámbito reporteril “sin duda porque el autor, a despecho de su conocimiento del universo espiritual de los negros cubanos, se sitúa en esta novela como a distancia del mismo, quizás en busca consciente o inconsciente de una perspectiva rica en objetividad” (Márquez Rodríguez, 1970: 32).

La temática negrista de la composición se quedará en lo limitado y circunscrito del territorio cubano; quedará en mero cuadro de costumbres o en realismo socialista propagandístico y panfletario: libelo antiimperialista, al fin y al cabo. Habremos de esperar a la publicación de *El reino de este mundo*, hacia el año 1949, para toparnos, cara a cara, ante la estampa definitiva del negro -bien que el haitiano, no el afrocubano-completamente abrazado con una problemática de índole ecuménica y total.

El reino de este mundo no es solo texto regionalista que se queda en el retrato de lo vernáculo y de lo particular haitiano sin traspasarlo, ni es únicamente la narración del devenir de unos acontecimientos históricos que conducirían el pueblo de Haití a su liberación. Mucho más que eso, *El reino de este mundo* es la novela del hombre que se hace hombre, es la conciliación del individuo con los *contextos*, es la historia del peregrino que, mientras anda, construye su propio camino (y que a su vez lo *deconstruye*, en tanto que a este le gusta volver sobre sus propios pasos) hacia una plenitud *a priori* utópica, en un mundo que se sabe atroz y violento, y en un espacio donde los ideales valen su peso en oro. *El reino de este mundo* no es solo el reino de los haitianos, es el reino de los humanos. El sitio donde todo hombre -negro o blanco- podrá hallar su morada y su lugar:

mallorquín Llorenç Villalonga, *Bearn o la sala de les nines* (1961), debe su valor no solamente a la minuciosa relación del paisaje mallorquín o a la pormenorizada descripción de los hábitos y prácticas de la clase terrateniente en la Mallorca de inicios del siglo XX, sino también a la afirmación de una problemática de índole universal y ecuménica: la de la decadencia de las clases aristocráticas y la muerte de su sistema de valores. Temática que había sido desembrollada, como sabemos, décadas atrás, por autores tan claves como Marcel Proust, Tolstoi, Anton Chejov o Dostoievski.

Y comprendía, ahora, [Ti Noël] que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el *reino de este Mundo* (Carpentier, 2011: 156).

Tanto el músico folklorista como el escritor regionalista, hambrientos por expresar su ser, tendrán que entrenar el ojo (u oído) avizor para no quedarse en la envoltura o el cascarón -lo vernáculo-, habrán de trascender aquello que entonan por tal de colocarse en la espalda misma del objeto cantado, para desde allí devolverle al espectador la esencia pura y primigenia del motivo trazado -lo universal-. Hay que evitar que la mente “tropiece por su vertiente habitual, gastada por el uso, y mediante un rodeo inesperado ponernos ante el dorso nunca visto del objeto de siempre” (Ortega y Gasset, 1985:144). Así lo arguye el filósofo Ortega y Gasset a tenor de unas consideraciones de índole gongorina.

En *La música en Cuba*, como decíamos, Carpentier nos hace copartícipes, implícitamente, de este itinerario que va de lo específico a lo general, y que concilia lo propio con lo diverso: “Claro está que el nacionalismo nunca ha sido la solución definitiva. La producción musical culta de un país no puede desarrollarse, exclusivamente, en función de su folklore. Es un mero tránsito. [...]” (Carpentier, 2004: 328).

De este modo, dos son los vectores que vemos se van esbozando a través de *La música en Cuba*: por un lado, de izquierda a derecha, un vector horizontal en sintonía con la función diacrónica del ensayo, que irá desarrollando y periodizando las diversas etapas formativas de la música culta en territorio cubano y, por otro lado, de arriba a abajo, un vector vertical en sintonía con el plano sincrónico del escrito, que postula la exigencia implícita del rapsoda latinoamericano de abrazarse con lo absoluto, entretejiendo *lo uno con lo diverso*. Sugiere Octavio Paz que

el arte es irreductible a la tierra, al pueblo y al momento que lo producen; no obstante, es inseparable de ellos... La obra es una forma que se desprende del suelo y no ocupa lugar en el espacio: es una imagen. Solo que la imagen cobra cuerpo porque está atada a un suelo y a un momento [...]. La obra de arte nos deja entrever, por un instante, el allá en el aquí, el siempre en el ahora (Paz, 1976: 21).

Vemos pues que este movimiento del ahora a lo perpetuo, y de lo efímero a lo eterno, se produce no solo *de arriba a abajo* y *de abajo a arriba* –en el delimitado vector vertical- sino también de afuera a adentro y de dentro a fuera, en un incesante flujo de ida y venida, y de entrada y salida.

Alejo Carpentier considera que el músico brasileño Villa-Lobos es el perfecto correlato de este *discurrir* y, en el ensayo en formato breve *Del folklorismo musical*, describe su acento en tanto que “proyección de *adentro-afuera*, por una operación exteriorizante, expresiva de su espíritu brasileño formado en el Brasil” (Carpentier, 2007: 393). O, volviendo sobre el mismo asunto, en el ensayo *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*, dirá Carpentier que frente a la atonalidad y al dodecafonismo, que parecen ser el resultado lógico y culminativo de todo un conjunto de procesos musicales que arrancaron en Bach, crecieron con Mozart y Beethoven y se emanciparon en los románticos extremistas, como Wagner o Brahms, y en los impresionistas como Claude Debussy; frente a esa atonalidad cuasi necesaria e ‘inevitable’ en el continente europeo, la obra del brasileño Villa-Lobos “es un caso fenomenal, espontáneo, sorpresivo, por cuanto resulta un producto aparentemente imposible de lo primigenio y telúrico amaridado con las técnicas más avanzadas que, en una época, pudieron venirnos del Viejo Continente” (Carpentier, 1981: 160-161). Transculturación sonora, por tanto, o, reubicación del elemento folklórico -negro- en el seno de un discurso culto -blanco- en aras de elevar la esencia del mestizo americano a un plano ecuménico o universal.

El artista latinoamericano –el de la pluma, el de la lira y el del pincel- en su voluntad de *desorientalizarse* y de conciliar lo *uno* con lo diverso, tendrá que arriesgarse a ausentarse de el lar materno e iniciar su propio periplo de retorno al hogar paterno, situado al otro lado del océano. Solo de esta guisa se dará a sí mismo la posibilidad de descubrirse. Alejarse del centro es acercarse. Claudio Guillén anota que “creado a imagen y semejanza del escritor europeo, el poeta latinoamericano necesita apartarse de su condicionamiento histórico para poder, liberado, volver a sus raíces e inventar un nuevo arte de escribir poemas” (Guillén, 2005: 35).

Tanto Asturias como Carpentier, antes de inaugurar el fenómeno del *realismo mágico* y de lo *real-maravillo* en sus respectivas poéticas literarias, se obligaron, en un primer momento, a simpatizar con el movimiento surrealista capitaneado por Bretón, lo

cual les permitiría, en última instancia, ampliar su horizonte de expectativa para con la realidad, así como desarrollar un estilo idiosincrásico y autónomo, desarraigado de los cánones y arquetipos de ascendencia occidental. En las *Conversaciones con Asturias*, confiesa este cómo “el surrealismo representó encontrar en nosotros mismos no lo europeo, sino lo indígena y americano [...] El surrealismo, para los escritores hispanoamericanos y especialmente para mí, fue una gran posibilidad de independencia respecto de los moldes occidentales” (López Álvarez, 1974: 80-81). Mismamente, Carpentier nos hace partícipes de una experiencia similar en varios escritos suyos. Tomemos, por ahora, sus palabras de la falsa entrevista con Ramón Chao:

Es indudable que los pintores surrealistas nos enseñaron a mirar la realidad de manera distinta, revelándonos una serie de magias, de contrastes [...] que obraban en torno nuestro sin que las retinas, emperezados por otros hábitos de visión, las percibieran de inmediato” (Chao, 1998: 220).

El propio Octavio Paz referiría, por cierto, cómo el escritor chileno Pablo Neruda tendría que “escribir *Tentativa del hombre infinito*, ejercicio surrealista, antes de llegar a su *Residencia en la Tierra*” (Paz, 1976: 18).

Por todo ello, aventurábamos en el encabezamiento del presente apartado que este periplo, al que se somete el artista hispanoamericano en las primeras décadas del siglo pasado, es un viaje de ida y vuelta, una huida hacia adelante para un regreso, *a posteriori*, –planeado o improvisado– al punto de origen. El creador latinoamericano no irá, como vemos, de lo específico a lo universal para quedarse en lo universal sin regresar (como Darío), sino que irá de lo vernáculo a lo ecuménico para volver a lo vernáculo y a lo particular impelido por un nuevo mirar.

En el preámbulo a *El reino de este mundo*, Alejo Carpentier hace referencia a este mismo flujo dialéctico dentro del ámbito pictórico, explicando cómo el pintor Wilfredo Lam conseguiría captar la esencia y la fragancia elemental de la naturaleza americana con más eficacia y hondura que la vanguardia pictórica europea:

André Masson quiso dibujar la selva de la isla Martinica con el increíble entrelazamiento de sus plantas y la obscena promiscuidad de ciertos frutos [...] Y tuvo

que ser un pintor de América, Wilfredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical (Carpentier, 2011: 9)⁹⁵.

Parece ser, en definitiva, que encontrar el propio hogar significa salir de casa - perderse es encontrarse-, ya sea en el caso del pintor, en el caso del escritor o ya en el caso del músico. En ese sentido, Villa-Lobos ocupa un lugar preeminente, protagónico si cabe, dentro de la ensayística musicológica de Alejo Carpentier. El brasileño representa la conciliación de lo *uno* con lo *diverso* y la exploración de lo vernáculo a partir de herramientas connaturales a las más dispersas y alejadas culturas musicales: polirritmias* de ascendencia africana, melodías y armonías de raigambre tonal o, inclusive, atonal - transferencia directa de la Segunda Escuela Vinesa*- , profusa utilización de escalas y modos atípicos (pentatónicas, escalas orientales, escalas antiguas, etc.), exploración del folklore nacional y un sinfín de recursos más.

Del mismo modo que Debussy resulta profundamente francés a nuestro oído -dirá Carpentier que “el acento musical le brota, como debe ocurrirle al músico de raza: le viene de *dentro para fuera*” (Carpentier 2004: 395)-, pero trasciende lo propiamente galo en tanto que su proyecto no se ciñe meramente a la recuperación patriótica de lo folklórico, sino que es indagación de nuevas sonoridades a través de la escala de tonos*, naturalización de las novenas*, las onceavas*, las treceavas* dentro de las armonías propuestas por el compositor, y muchas otras innovaciones; o del mismo modo que la *Oda a la Alegría* de Ludwig van Beethoven es profundamente germana, si bien se ha convertido en himno universal que rebasa cualquier frontera física o temporal; Villa-Lobos también, por su parte, entendido como el antagónico de la cultura europea y occidental, de la que no deja de nutrirse, será el músico latinoamericano que cumpla con el itinerario de la idea y del retorno: de lo específico a lo total y vuelta a lo vernáculo.

Toda esta problemática del *viaje*, el trayecto del hombre que se hace hombre o del músico que se descubre y se encumbra en casa extraña, sirve a Carpentier para hacernos reflexionar en torno de qué debe ser y qué no puede ser el folklore: “El nacionalismo -

⁹⁵ Ocurrirá, asimismo, cosa parecida con el muralista Diego Rivera, tal y como lo comenta Morena Carla Lanieri en su artículo *La vuelta a lo americano post-vanguardista en Diego Rivera y Alejo Carpentier*: “Si el regreso a Méjico determinó una cristalización triunfal de la personalidad riveriana, también el mismo Carpentier tendrá una revelación parecida años más tarde -a raíz del encuentro consigo mismo y el continente- que lo llevará a reconsiderar el surrealismo [...] y a trascender las tipificaciones criollistas y nativistas” (Lanieri, 2001: 362).

salvo en el caso de Dvorák, músico universal- se afianzaba en detrimento de lo técnico, ocurriendo [...] que, en muchos casos, el folklorismo, con todas sus buenas intenciones se transformara en una excusa” (Carpentier, 2004: 402). *Folklorismo* pues, ha de elevarse de la tierra que lo engendra hacia el cielo que lo espera, desde donde podrá contemplar el orbe todo, en un movimiento de ascensión que lo desliga de lo propio y lo telúrico para conectarlo con lo uno y con lo eterno. Nos recuerda este discurrir de lo *uno a lo diverso* y de lo propio a lo perpetuo al movimiento de elevación que esboza Víctor Hugo en *La leyenda de los siglos*: “expresar la humanidad es una obra cíclica [¿y qué hay más cíclico que la música?]; pintarla sucesiva y simultáneamente bajo todos sus aspectos, historia, fábula, religión, ciencia, todo lo cual se resume en un solo e inmenso movimiento de ascensión hacia la luz” (*apud* Lago Alonso, 1962: 358).

Cerraremos nuestro hilo reflexivo cediendo la palabra al propio Alejo Carpentier en su feliz intento por delimitar el concepto cultura, lo cual entronca abiertamente con todo lo examinado y diseccionado en los fragmentos precedentes en torno del concepto transculturación y de la constitución de la identidad caribe a partir de la música:

Yo diría que cultura es: el acopio de conocimientos que permiten a un hombre establecer relaciones, entre dos realidades semejantes o análogas, explicando una en función de sus similitudes con otra que puede haberse producido muchos siglos atrás (Carpentier 1981: 17).

CAPÍTULO IV

EL ENSAYO *LA MÚSICA EN CUBA* COMO ANTEPROYECTO DE UNA TEORÍA DE LA MODERNA NOVELA LATINOAMERICANA: ITINERARIOS SONOROS QUE CONDUCEN A LO ESCRITO.

- *Kábala-sum-sum-sum* -coreó Antonio Vivaldi, dando al estribillo, por hábito eclesiástico, una inesperada inflexión de latín salmodiado. *Kábala-sum-sum-sum* -coreó Doménico Scarlatti. *Kábala-sum-sum-sum* -coreó Jorge Federico Haendel. *Kábala sum-sum-sum* -repetían las setenta voces femeninas de Ospedale, entre risas y palmadas. Y, siguiendo al negro que ahora golpeaba la bandeja con una mano de mortero, formaron todos una fila, agarrados por la cintura, moviendo las caderas, en la más descoyuntada farándula que pudiera imaginarse [...]. Así, en fila danzante y culebreante, uno detrás de otro, dieron varias vueltas al deambulatorio, y siguieron luego por los corredores y pasillos, subiendo escaleras, bajando escaleras, recorrieron las galerías, hasta que se les unieron las monjas custodias, la hermana tornera, las fámulas de cocina, las fregonas, sacadas de sus camas, pronto seguidas por el mayordomo de fábrica, el hortelano, el jardinero, el campanero, el barquero y hasta la boba del desván que dejaba de ser boba cuando de cantar se trataba en aquella casa consagrada a la música.

ALEJO CARPENTIER

Desde que el hombre existe ha habido música. Pero también los animales, los átomos y las estrellas hacen música.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

La música es para el alma lo que la gimnasia para el cuerpo.

PLATÓN

4.1. INTRODUCCIÓN. DE LA MICROCOSMÍA DEL HOMBRE SINFÓNICO.

Dicen del hombre que es un pequeño mundo sinfónico. El tópic encarna múltiples fórmulas y realizaciones a lo largo de los siglos de la historia de la estética y la

filosofía a través de ensayos, compendios del saber, tratados metafísicos, composiciones líricas y textos narrativos.

La inteligencia griega -preclásica, clásica y helena- ya se hizo eco en su momento de tal hipótesis sonoro-antropológica afanándose en trabar un continuo entre el alma del hombre (o el mundo) y los acordes y tetracordios* de una composición musical. Pitágoras, por ejemplo, empeñado en descifrar el quid de la vida mediante la geometría y la aritmética de los sonidos, refiere -parafraseado por Francisco Rico- que “los astros - con la perfección de la esfera- se mueven en órbitas -con la perfección del círculo- en torno al fuego central; [...] la relación de las partes al todo -como en una lira-, producen una armonía y son susceptibles de notación aritmética” (Rico, 1986: 13). Entonces, concluye Rico, la naturaleza -y por ende el hombre- “tiene una afinación, canta, interpreta una sinfonía; pero el sonido y el silencio solo se perciben por contraste; si no hubiéramos nacido dentro de ella, oiríamos esa música del cosmos” (Rico, 1986: 13). Mismamente, Heráclito acuñó aquello de que la guerra era padre de todas las cosas en uno de los escasos fragmentos que de él conservamos, sugiriendo con ello que de la confluencia de opuestos -lo sabe Erixímaco- nace un *hombre-acorde*, lo cual será reformulado siglos más tarde por el propio Aristóteles en su *De mundo*, texto cuya filiación heraclitiana anotó Diels-Kranz:

Acaso la naturaleza [apunta el de Estagira] se deleita de los contrarios y de estos produce lo acorde y no de los semejantes; así como sin duda, al macho lo une con la hembra, y no a cada uno de los dos con el del mismo género, y el primer acorde lo compuso mediante los contrarios y no mediante los iguales [...]; y la música, mezclando conjuntamente tonos agudos y graves, largos y breves, produce en los sonidos diferentes una armonía única (*apud* Mondolfo, 1981: 32).

También, en el *Timeo*, Platón concibe el alma humana cual las cuerdas de una hermosa lira, susceptibles de desarrollar diferentes intervalos sonoros, armónicos y notas musicales -las cuales representan a su vez los variopintos humores del pequeño hombre sinfónico-, revelándose el acorde total cual la enunciación del ente humano en su plenitud y apogeo⁹⁶ (Platón, 1999).

⁹⁶ Indica Conrado Eggers Lan en su prólogo al *Timeo* platónico que “la presunta influencia de Filolao -que en algunos pasajes, como el de la composición del Alma del Mundo en términos de teoría matemática de la música, parece haber sido real- y las anécdotas del plagio del libro del pseudo-Timeo Locro en el *Timeo* han contribuido sin duda a la atribución de concepciones pitagóricas al contenido de la obra. Eso hasta el punto

En el bajo medievo de la mano del padre Isidoro de Sevilla, la microcosmía musical halla su espacio reflexivo entre los pasajes y fragmentos de las *Etimologías* - obra en donde, justamente, ha cabida por vez primera el término latino *microcosmus*⁹⁷ -: “haec ratio quemadmodum in mundo est ex volubilitate circulatorum, ita et in microcosmo in tantum praeter vocem valet, ut sine ipsius perfectione etiam homo symphoniis carens non constet⁹⁸” (*apud* Rico, 1986: 40).

Rodrigo de Arévalo se valdría, en el tratadillo *Vergel de los príncipes* dedicado al ilustre Enrique IV, del tópico sonoro y en la línea pitagórica (recuperando acaso las digresiones cósmico-eufónicas fundadas por el padre Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*) relataría la esencia del hombre y del mundo cual gran concierto épico de inusitadas armonías y alocadas sonoridades, concluyendo que “por tanto este virtuoso ejercicio musical es muy conveniente a los ínclitos reyes e príncipes [...] E la razón es porque la armonía musical non es salvo una figura e imagen e una regla para saber bien e virtuosamente regir e administrar a todo regno”. Añadiendo a renglón seguido:

Dize Sant Isidoro que este mundo es compuesto de una fermosa harmonía [...] Ca así como la música e harmonía es fecha de diversas y contrarias bozes reducidas por arte e ingenio en una suave e delectable consonancia, así el mundo es compuesto de diversos elementos. E el home, que es llamado “pequeño mundo”, es compuesto de cuatro diversos o diversas e contrarias cualidades, de las cuales resulta un fermoso compuesto (Arévalo, 1964: 336-337).

En pleno Renacimiento, el propio fray Luis de León en su *Exposición del Libro de Job* señaló que todo aquello a lo que dio luz el *Criador* -que acaso en sus mocedades fue un torpe y obtuso aprendiz de piano lidiando con la solfa de los primigenios manuales de música celestial- lo compuso “con admirable harmonía, [y] no dejó al hombre sin concierto, ni quiso que viviese sin ley, ni que hiciese disonancia en su música” (de León, 1999: s.p.). Años más tarde, en 1596, el mismísimo Johannes Kepler desafió a la

de que el prestigioso comentarista del *Timeo* A. E. Taylor considerara que lo expuesto allí son teorías pitagóricas” (Platón, 1999: 33).

⁹⁷ Originariamente, de *micro-* y del griego *κόσμος*, mundo. A tenor de todo ello dirá Juan Rulfo “como los griegos llamaron y con razón al hombre *microcosmos*, que quiere decir *mundo abreviado*, y en cierta conversación de curiosos se fuese discurriendo sobre esta gran verdad y cada uno alegase cosas a propósito, dijo, llegando su vez, que el alma era antípoda del cuerpo, y así amanecía para ella cuando anochece para él” (Rulfo, 1923: 24-25).

⁹⁸ “Así como esta razón existe en el universo a causa del movimiento rotativo de las órbitas, así también prevalece en el microcosmos más allá del sonido, de manera que sin su perfección el hombre carente de armonía ni siquiera existe” (la traducción es nuestra).

comunidad científica del momento atreviéndose a postular con exactitud, en *Mysterium cosmographicum*, según un sistema de cómputo regido por leyes armónicas e interválicas, el movimiento en órbita de los planetas y la distancia que entre los astros se sospechaba.

Todas estas indicaciones aspiran únicamente -con la explícita advertencia de que no nos las habemos con una digresión introductoria- a refrescar en la memoria del erudito un puñado de nociones y tratados que desarrollan el problema de la microcosmía humana bajo premisas eufónicas y/o musicales. Aducimos a autores tan disímiles como Pitágoras, Platón, fray Luis de León y Kepler, con el mero pretexto de sugerir cómo el recurso se ha sabido una constante insoslayable de nuestra historia; y para revelar que se arrima a nuestros días con la voluntad expresa de reivindicar un espacio activo en narrativas tan divergentes como la de Felisberto Hernández, Cortázar, Cabrera Infante, Jack Kerouac, Huxley, Thomas Mann, Boris Vian y tantos otros novelistas; y para indicar, en definitiva, cómo en Carpentier el tópico no hace sino tomar forma en una nueva y singular realización⁹⁹.

La microcosmía del hombre sinfónico se convierte en materia de no escaso desarrollo en sucesivos fragmentos de la novelística carpenteriana, si bien las cosmogonías y las antropologías sonoras propuestas por el castrista no serán postuladas con la misma precisión y explicitud que en los ejemplos inventariados más arriba. Carpentier delinea el hombre caribe valiéndose de materiales hartamente dispersos, esto es, a partir de la llamada *teoría de los contextos*, inspirada en la filosofía del existencialista francés Jean-Paul Sartre (Miampika, 2005: 121; Márquez Rodríguez, 1970: 163-174; Rodríguez Puertolas, 2004: 72-73; Rubio Navarro, 1998: 67, o el propio autor en

⁹⁹ El tópico sonoro -vario y reiterado- al que aducimos en lo precedente no es sino una variante de otro tópico aún más extensivo y dilatado que encarnará un sinnúmero de formas desde la Antigüedad grecolatina hasta el siglo XVII, este es, el que atañe a la concepción del hombre cual pequeño mundo -*microcosmos*- o cual espejo del mundo mayor -*macrocosmos*-. El tópico *microcósmico*, señala Rico en su insigne tratado sobre el asunto, pierde fuelle con el advenimiento de las luces dieciochescas, pues estas “alumbran otros dominios e intereses intelectuales, un mundo y un hombre nuevos, y dejan en la tiniebla nuestra milenaria noción” (Rico, 1986: 269). Con todo, el tópico del hombre concebido cual pequeño mundo sinfónico, o cual conciliación de las partes en un *uno* armónico y cabal -la muy aristotélica *concordia discors*-, mutará y derivará, a partir del XVIII, en un ensayismo de cariz musicológico o en una narrativa eufónica que se sigue afanando en desentrañar la naturaleza del hombre según sean sus músicas, sus polirritmias o sus rituales sonoros. O sea, mientras el recurso del hombre entendido como pequeño mundo -y espejo del mismo- va transfiriendo su espacio reflexivo a otro tipo de ejercicios y especulaciones de calado antropológico, filosófico o estético y, paulatinamente, se va apagando; el tópico microcósmico sinfónico subsiste en un medio adverso y científicista al mutar en nuevas modalidades y al aclimatarse muy darwinianamente -como un feliz patógeno en cuerpo hostil- a las nuevas condiciones que le circundan.

Problemática de la actual novela latinoamericana, 1974: 17, entre muchos otros), que compendia contextos culinarios¹⁰⁰, contextos lingüísticos¹⁰¹, contextos económicos¹⁰², contextos raciales, y algunos más entre los que prepondera el contexto eufónico o musical, que Carpentier nunca llegó a formular abiertamente pues se le suponía sito dentro de lo que el autor denominó *contextos culturales*.

Decíamos que el cubano no desarrolló la microcosmía musical del hombre con la misma justeza y precisión con que sí lo hicieron algunos de los sabios y filósofos mencionados en lo precedente, en tanto que Carpentier nunca haría explícita una relación de las partes con el todo, como en la lira platónica cada cuerda representa un rasgo esencial del hombre y el acorde la totalidad de su naturaleza, o como en Heráclito los entes representan las notas y la cópula de estos el acorde; y en tanto que fundaría su teoría de un hombre -y de un arte- mestizo bajo premisas y supuestos de índole explícitamente musicológico, cuyo calado parecía no trascender el ámbito de lo meramente teórico y musical¹⁰³, y mucho menos colindar con lo filosófico o lo antropológico.

La música, en tanto que discurso estético, -sobre todo la instrumental, entiéndase, dado que la que dispone de soporte textual ya no es únicamente música en su vertiente más esencialista, antes bien canto, oséase, poesía musicada- suele percibirse cual un artefacto inocente, escasamente funcional y, en términos generales, como elemento por completo despolitizado. Nada más erróneo, pues sucede que, por un lado, la naturaleza del hombre moderno se sabe manifiestamente intencional y utilitaria -inclusive cuando se

¹⁰⁰ A tales efectos, véase el manual de Rita de Maeseneer, *El festín de Alejo Carpentier: una lectura culinario-intertextual* (2001), y el artículo de la misma autora «Las salsas empezaban a hablar por el olor de sus esencias sobre los contextos culinarios de Alejo Carpentier» (2001) en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Rita de Maeseneer es especialista en las interrelaciones literario-gastronómicas que se gestan en las literaturas de Alejo Carpentier, Cecilia Valdés y Cirilo Villaverde indistintamente.

¹⁰¹ A tales efectos, véase el opúsculo de Jacques Joret, *El mestizaje lingüístico y la teoría de los dos Mediterráneos en la obra de Alejo Carpentier* en el Centro Virtual Cervantes, publicado originalmente en Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 de agosto de 1986, Berlín.

¹⁰² Véase el clásico *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz, cuyo influjo sobre la prosa del Carpentier minorista y del Carpentier maduro se hizo notar sobremedida.

¹⁰³ Cabe traer a colación aquí las hipótesis y conjeturas del africanista y musicólogo John Blacking, quien en su clásico manual, *¿Hay música en el hombre?* (1973), postula la imposibilidad de aislar el hecho musical del propiamente social o antropológico. En artículo más reciente es Jaime Hormigos quien nos recuerda que “la música constituye un hecho social innegable, presenta mil engranajes de carácter social, se inserta profundamente en la colectividad humana, recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los hombres [...]. Así, podemos ver como en las prácticas musicales propias de nuestra cultura contemporánea no solo quedan reflejados símbolos y valores, sino también las pautas de estratificación social, las características tecnológicas de nuestro tiempo y la creciente influencia de los medios de producción” (Hormigos, 2009: 92).

trate únicamente de escribir notas presumiblemente inocentonas-, y dado que, por otro lado, en escritores como Alejo Carpentier ningún pormenor, por fútil o baladí que pueda parecernos, debe ser evaluado fuera del contexto político o sociológico que lo rige, ni siquiera, como pronto lo veremos, el hecho musical.

Dicho tópico, en definitiva, se puede sistematizar con facilidad en cauteloso ordenamiento cronológico en un rastreo que incluya casi todos los escritos épico narrativos del autor -resultan una excepción al caso *El siglo de las luces* (1962), *El arpa y la sombra* (1979), y algunos cuentos insertos en la compilación de relatos breves *Guerra del tiempo* (1958)-: empezando por los alocados bailoteos de un Menegildo en *Écue-Yamba-Oh* (1933) y sus incursiones en el ritualismo ñañigo del pueblo Abakuá -que recuerdan eventualmente los tratados antropológicos proyectados por la austera Lydia Cabrera (verbigracia, *El Monte*), que delimitan la esencia del sujeto afrocubano-, a las negradas de *El reino de este mundo* (1949) -ente colectivo que adquiere por momentos faceta protagónica y que apela a la revolución con un lenguaje percutido sobre piel cabría-, al innominado musicólogo de *Los Pasos Perdidos* (1953) cuya danza telúrica lo devuelve patidifuso al corazón de la jungla -al *Valle del tiempo Detenido* en donde los lunes dejan de ser “lunes de ceniza, ni habrá por qué recordar que el lunes es lunes, y la piedra que yo cargaba [nueva alusión al mito de Sísifo] será de quien quiera agobiarse con un peso inútil” (Carpentier, 2008: 375)-, al sudoroso borboteo de un acosado -*El Acoso* (1956)- que espera a ser liquidado por sus ex-compañeros de andanzas revolucionarias en una habanera sala de conciertos donde la *Eroica* beethoveniana es interpretada al son de las palpitaciones vitales del protagonista, al *concerto grosso* (y mestizo) que un Vivaldi, un Händel, un Scarlatti y el negro Filomeno programan en el encontronazo de tiempos dispares (guerra heráclita) presentados en *Concierto barroco* (1972), a las ínfulas melómanas que rigen los mandatos del *Primer Magistrado* en la novela de dictadura del autor *El recurso del método* (1974), a la coreografía mestiza pautaada por Vera -correlato de la madre del autor- según avanza la esclava en su itinerario odiseico que le es esbozado a través de las páginas de *La consagración de la primavera* (1978). Todos los escritos mentados apelan ineluctablemente, en mayor o menor medida, no solo a la microcosmía del hombre en tanto que pequeño mundo sinfónico, sino

también a la de un hombre mestizo cuya existencia se desenvuelve bajo el signo de la lira y el bongó¹⁰⁴.

Pero el pequeño hombre sinfónico, tónico representativo -y reiterativo- de la novelística autoral, no es una noción que desde buen comienzo Carpentier plantee y desarrolle *ex profeso* en su ópera narrativa, sino que el propósito de diseñar este ente sonoro -y mestizo-, empezará a gestarse en las consideraciones presuntamente inocuas y cándidas del ensayismo musicológico del autor, y más concretamente en la dialéctica *Europa-África, occidente-negritud* -muy al decir minorista- presentada a través de los capítulos del ensayo *La música en Cuba* (1946).

Cuando en el año 1944, Alejo Carpentier recibe el encargo del Fondo de Cultura Económica de Méjico consistente en la redacción de un manual sobre la música caribe destinado a convertirse en uno de los volúmenes que conformarían una enciclopedia más vasta y genérica sobre música latinoamericana -proyecto que, por cierto, quedaría inconcluso-, se enfrascará el autor en una tarea ardua y pertinaz que culminaría años más tarde en la publicación del ensayo musicológico y antropológico, pionero a la par que monumental, intitulado *La música en Cuba* (1946).

Dicho escrito se sabe precursor de toda una bibliografía nada desdeñable sobre los orígenes y las confluencias culturales que preludiaron el advenimiento del folklore musical cubano y, en ese sentido, aun cuando hoy día ciertas partes habrán quedado absolutamente desfasadas o rayando en lo anacrónico, la excelencia del ensayo en el ámbito de la musicología resulta a todas luces incontestable. El propio Fernando Ortiz en un manual, igualmente prolijo y pionero, titulado *La africanía de la música folklórica de*

¹⁰⁴ También en el transcurso del océano al río, y del río a la fuente, itinerario retrógrado-vital que conduce al protagonista del relato *Viaje a la semilla* del óbito al nacimiento, se infiere de una escena concreta que el Marqués de Capellanías -personaje principal- debió de ser individuo ducho y sagaz en lo que a labores pianísticas se refiere, en tanto que se hace alusión, muy de pasada, a la presencia de un piano en el caserón de volutas y alfeizares coloniales que habita el protagonista: “las grietas de las fachadas se iban cerrando. **El piano regresó al clavicordio.** Las palmas perdían anillos [la negrita es nuestra]” (Carpentier, 2008: 19). El piano, como el hombre, como si el primero fuese un correlato del segundo, o viceversa, viaja a su forma primigenia -el *pianoforte* es inventado en torno al año 1700 por Bartolome Cristofori y el clavicordio, su antecedente, en torno al XIV-. Mientras “los armarios, los vargueños, las camas, los crucifijos, las mesas las persianas, salieron volando en la noche, buscando sus antiguas raíces al pie de las selvas” (Carpentier, 2008: 36) y, mientras los herrajes se derriten y conforman, tierra abajo, un río de metal; el piano no se desarticula dando al bosque lo que es del bosque -la madera- y a la tierra lo que es metal, sino que se convierte en el único mueble y propiedad del Marqués de Capellanías que padece regresivamente lo que el hombre y que vuelve a su estadio primigenio en ciclos sucesivos.

cuba (1950), se ocupó de hacer alusión, no sin reticencias, al texto carpenteriano publicado años atrás, sugiriendo que “el estudio de la **música afrocubana** es, pues, muy difícil y **está por hacer** [...] el reciente libro de Carpentier sobre *La música en Cuba* es una acertada apreciación de sus perspectivas históricas y **globales** [la negrita es nuestra]” (Ortiz, 1974: 169). Pocos años después, la publicación de la *Breve historia de la música cubana* (1964) por parte del musicólogo y compositor Pablo Hernández Balaguer no haría sino reseñar sucintamente lo que la historiografía musical de Alejo Carpentier ya postuló en formato extensivo. Mismamente, el cubano Leonardo Acosta, en un pormenorizado y más reciente escrito sobre las músicas del mundo, intitulado *Música y descolonización* (1982), sigue invocando la lucidez musicológica carpenteriana citando el texto a 40 años de su divulgación (Acosta, 1982: 23), y presentándolo cual herramienta de consulta obligada por lo que al análisis y caracterización diacrónica de la música cubana se refiere. Inclusive, en algunos tratados de musicología de mayor vigencia y actualidad, cuya problemática nuclear pasa también por el minucioso examen de las músicas que moran en territorio caribeño, como el texto de Lara Ivette, *Encuentros sincopados. El caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales; La música en Cuba*, continúa citándose cual fuente documental primaria entre otras muchas obras y opúsculos de calado musicológico. A tan copioso repertorio de estudios que se sirven del escrito carpenteriano como texto base e insoslayable fuente informativa cabría añadir, entre otros, el manual de Cristóbal Díaz Ayala, *La música cubana: del areyto a la nueva trova* (1993), o de Robin Moore, el sugestivo *Music and Revolution: cultural change in Socialist Cuba* (2006), o, finalmente, de Quintero Rivera la interesante sociología de la música tropical intitulada, *Salsa, sabor y control*, en donde anota el erudito:

Son muchas las posibles contribuciones de las tradiciones africanas a la conformación de la expresión musical en el Caribe que convendría investigar con detenimiento. Aun reconociendo amplias lagunas de conocimiento [...] a pesar de contar con excelentes investigaciones previas, trabajadas sobre todo en Cuba: desde los “clásicos” de Fernando Ortiz (por ejemplo *Africanía de la música folklórica en Cuba*, La Habana, Universidad Central de Villas, 1965, 1ra. ed. 1950 [...] y Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, México, FCE, 1946 (Quintero Rivera, 1999: 202).

No obstante, en *La música en Cuba* se trasciende, como veníamos anotando, la reflexión de calado meramente musicológico o la diacronía funcional, y especulativa, de las sonoridades, acabándose por desarrollar una teoría mestiza del continente

latinoamericano, muy en la línea de Mariano Picón Salas y su ensayo *De la Conquista a la Independencia*¹⁰⁵, solo que si el venezolano ensayó el mestizaje bajo premisas manifiestamente historiográficas, el cubano lo haría según supuestos de índole exclusivamente eufónica y/o musical. Bajo el *contexto sonoro*, al que Carpentier nunca aludiría con explicitud, pero sobre el que parece cimentarse la sartriana *teoría de los contextos*, quedan vinculados en esencia, por pericia asociativa, el resto de contextos predilectos del autor, que no hacen sino desglosar la naturaleza del pequeño hombre sinfónico: *contexto racial* o identitario, *contexto social*, *contexto culinario*, *contexto histórico*, *contexto económico*, *contexto político*, entre tantos otros. No ha de extrañarnos tal priorización del hecho sonoro frente al resto de coyunturas contextuales en tanto que, como suscribió Quintero Rivera, “en el Caribe [como en casi todas las civilizaciones] antes del Verbo fue el tambor, el ritmo y el movimiento” (Quintero Rivera, 1999: 14), o en boca del propio Carpentier: “En la isla, la música se anticipó siempre a las artes plásticas, y a la literatura, logrando madurez cuando otras manifestaciones de espíritu - exceptuándose la poesía- solo estaban en su fase incipiente” (Carpentier, 2004: 58).

De lo expuesto se infiere, en definitiva, que *La música en Cuba* también representa la tentativa por parte del autor de *ensayar* musicalmente la microcosmía del hombre caribe -que es tabaco y azúcar, lira y bongó, guiso o *ajiacó* en perpetuo estado de ebullición, cociéndose y borboteando ininterrumpidamente- postulando en un plano diacrónico sus caracteres esenciales muy en la línea investigadora de Fernando Ortiz y Lydia Cabrera. Lo sabe Jorge Ibarra, quien en el opúsculo *La herencia científica de Fernando Ortiz* señalaba, a tenor de todo ello, que “el análisis ortiziano de las manifestaciones musicales, danzarinas y pantomímicas del negro, más que un carácter estético tenían un carácter sociológico y etnológico” (Ibarra, 1990: 1346).

Wilfredo Cancio describía el ensayo musical carpenteriano, justamente, como “una faena de investigación histórico-musicológica que lo armará [al cubano] de un método de trabajo útil para encauzar incluso sus propias ficciones” (Cancio, 2010: 179),

¹⁰⁵ Existe entre la novelística y ensayística carpenterianas y el ensayo de Picón-Salas un extraño vínculo de fondo -teoría de un arte y un hombre mestizo, colectivización de un *yo* autobiográfico en un *nosotros* genérico (Jaimes, 2001: 144)- que apenas sí ha sido reseñado por el aparato crítico carpenteriano. A tales efectos, véase uno de los pocos artículos en torno al problema de Rafael Fauquié, *El recurso del pasado*, Marino Picón Salas, *Alejo Carpentier* (2007).

y, de hecho, en el prefacio a su historia musical el propio Carpentier apostilla infalible lo que sigue:

El estudio de su desarrollo [de la música cubana, entiéndase], en función del medio, de la densidad de la población, de los elementos étnicos puestos en presencia, plantea una serie de problemas interesantísimos, si tenemos en cuenta que guardan una estrecha analogía con los que el investigador podrá hallar en otros países del continente, contribuyendo a explicar el mecanismo de la formación de ciertas culturas en el Nuevo Mundo. Por ello, hemos tratado de situar siempre el hecho musical en su medio histórico, sin perder nunca de vista el factor social, económico o demográfico (Carpentier, 2004: 11).

En un momento en el que Paz postula la mexicanidad de su propio pueblo *-El laberinto de la soledad (1950)-* apelando a la reparación de un trasfondo telúrico-mitológico común, transferencia directa de la cosmovisión azteca, y el venezolano Picón Salas ensaya, como hemos sugerido, el mestizaje según premisas de índole historiográfica, y en un momento en el que el colombiano Germán Arciniegas reescribe la historia del Caribe *-Biografía del Caribe (1945)-* según preceptos anti-aristotélicos¹⁰⁶, Alejo Carpentier se valdría de las polirritmias y armonías de sus congéneres para encauzar el ejercicio teórico-identitario que a los pobladores de *la isla que se repite* atañe.

En las *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, Emir Rodríguez Monegal señaló, de hecho, esta efervescente y borboteante proliferación del género ensayístico entre los escritores latinoamericanos, anotando en su escrito «La nueva novela latinoamericana», cómo en los primeros años de posguerra -tras la segunda gran contienda se entiende- no fueron pocos los intelectuales que en el aflorar de sus conciencias nacionales “se vuelcan cada vez con más ahínco en una doble indagación: del ser del país y del ser latinoamericano” (Rodríguez Monegal, 1970: 47-48), sea con un muestrario de instrumentos de cariz musicológico, antropológico, filosófico, biológico, historiográfico o social. Al decir de Anke Birkenmaier, “como las naciones latinoamericanas eran más jóvenes que las europeas, su arte se inscribía aún en el siglo veinte en la búsqueda esencialmente romántica de una identidad nacional” (Birkenmaier, 2009: 50). Mercedes Serna postula, mismamente, en su estudio preliminar a una reciente

¹⁰⁶ “Si la historia narra no solamente los acontecimientos reales, sino también los acontecimientos posibles, el concepto de historia de Arciniegas comparte los principios de la poesía según Aristóteles. Es decir, critica al filósofo por concebir la historia de una manera restrictiva, no imaginativa; pero coloca ésta en el mismo plano que el de la poesía, un plano estético literario que es ejercido por la novela” (Jaimes, 2001: 103).

edición de los versos martianos, que es merced a la faceta cronística de José Martí por lo que el género ensayístico en América “comienza a erigirse como un modo alternativo y privilegiado para hablar sobre la política y la literatura y como la única hermenéutica capaz de resolver los enigmas de la identidad latinoamericana” (Martí, 2014: 33).

Pero tal ecuación, harto conocida en el terreno de la musicología y de la antropología, y que Lydia Cabrera y Fernando Ortiz habrían desarrollado en mayor o menor medida en sus respectivos estudios y ejercicios de erudición -también Martí, años atrás, en un campo conlindante con lo poético antes que con lo sapiencial-; con que el autor postula el hombre mestizo y sus sonoridades *transculturizadas* no nos interesa tanto por su vigencia y validez en tanto que ejercicio sonoro, antropológico y filosófico (filantrópico si se quiere), como por su capacidad de encarnarse cual ejercicio literario en el macrocosmos narrativo carpenteriano.

En cuanto ejercicio literario, *La música en Cuba* es bien poquita cosa, si bien cumple con creces, como hemos argüido, con su cometido informativo en tanto que tratado musicológico y -subrepticamente- antropológico. Sin embargo, el ensayo en verdad nos interesa más por sintetizarse en él todo un conjunto de principios y axiomas que entroncan, a regañadientes como veremos, con la faceta minorista y con el ideario estético del Carpentier maduro. Gabriel María Rubio Navarro presagia nuestras conjeturas e hipótesis de trabajo -sin desarrollarlas- indicando que “el trabajo investigador y musicológico, por ejemplo, realizado en la confección de *La música en Cuba* (1946) le sirvió [a Carpentier], según reconoce él mismo, como entrenamiento y maduración para novelas futuras” (Rubio Navarro, 1998: 100). En la misma línea teórica, muchos años antes, Klaus Müller Bergh, en su clásico estudio biográfico-crítico sobre el cubano, aventuró que el lapso de tiempo que va del nacimiento del autor a la publicación de *El reino de este mundo* ha de entenderse cual una “larga época de estudios, periodismo, crítica musical [y aquí entendemos que cabe una alusión indirecta a *La música en Cuba*] y publicación de cuentos en Francia, Cuba y Venezuela” (Müller Bergh, 1972 :32) en la cual el castrista forja y afila su armamentística literaria. De hecho, fue Alexis Márquez Rodríguez que en otro clásico estudio sobre Carpentier se atrevió a esbozar muy a vuelapluma -casi como avergonzada y desinteresada insinuación- un continuo que vincula el estudio musicológico del autor con su propia cuentística y, más específicamente, con el relato *El camino de Santiago*: “Carpentier extrajo la materia de este cuento de viejas crónicas que hablaban de un Juan de Amberes que tocaba el tambor en La Habana, hacia

1557, noticia que el propio Carpentier registra en su libro *La música en Cuba*” (Márquez Rodríguez, 1970: 86). En estudio mucho más reciente, Graziela Pogolotti, actual presidenta de la *Fundación Alejo Carpentier*, refería que “las indagaciones realizadas para su ejemplar estudio *La música en Cuba*, que lo condujeron a los archivos de la catedral santiaguera, contribuyeron a una comprensión más cabal de las relaciones entre Haití y Cuba” (Pogolotti, 2007: 85), concluyendo después que “de ahí se desprende la presencia de ese eslabón necesario para el tránsito de las ideas y de la cultura en *El reino de este mundo* y en *El siglo de las luces*” (Pogolotti, 2007: 85).

Todo este puñado de alusiones y referencias al ensayo musicológico de Alejo Carpentier, pese a parecer cuantiosas y asiduas entre los integrantes del aparato crítico carpenteriano, resultan en verdad escasísimas y singularísimas; una excepción a una norma que ha solido nutrirse de silencios, prudencia u omisiones deliberadas. La discreción y apocamiento de la crítica para con el ensayismo musicológico del autor parece haber sido inducida por una lectura superficial de dichos textos o por la sospecha, a todas luces infundada, de que tales escritos son exclusiva competencia de la musicología. Nada más erróneo, por cuanto en tales ensayos, y muy particularmente en *La música en Cuba*, subyacen algunas de las claves hermenéuticas que permitirán desembrollar los recursos musicales con que Carpentier trabaja en su novelística, su cuentística y, también, en su ensayismo literario; así como un sinnúmero más de particularidades y recursos que a ojos del carpenteriólogo resultarán harto sugestivos y novedosos en aras de leer mejor al músico que vive en el escritor.

Lo cierto es, empero, que no existe, a día de hoy, un solo tratado, opúsculo o siquiera un mero subcapítulo, apartado o anejo en un manual mayor o tesis doctoral que se preste a abordar un análisis crítico y pormenorizado del escrito *La música en Cuba*¹⁰⁷. De ahí la urgencia de nuestro enfoque, que podría suponer un viraje categórico al acercamiento interdisciplinar músico-literario a las obras del autor, no solo por estar

¹⁰⁷ Siquiera los textos de Gabriel Maria Rubio Navarro, *Música y escritura en Alejo Carpentier* (1999), o de Leonardo Acosta, *Música y épica e nla noela de Alejo Carpentier* (1981), o la tesis de Katia Chornik, *The Role of Music in the Writings of Alejo Carpentier: Primeval Expression, Structural Analogies and Performance* (2010), u otros artículos relacionados como *La relación músico-literaria entre la Tercera Sinfonía “Eroica” de Beethoven y la novela “El Acoso” de Alejo Carpentier* (1972) de Helmy F. Giacomani, más centrados en el análisis interdisciplinar músico-literario de los recursos narrativos en la novelística autoral o en reseñar el doble itinerario creativo del autor, se prestan a un examen exhaustivo o riguroso de los textos que aquí se saben nuestro objeto de estudio.

abordando un texto o una miscelánea de escritos que en su conjunto pueden considerarse territorio *virgen*, sino por tratarse también tales escritos del ensayo tácito a la novelística autoral.

Como hemos sugerido en secciones precedentes, el viaje de lo uno a lo diverso queda inscrito en un itinerario de trazado oscilatorio que conduce de lo genérico a lo específico, de lo total a lo idiosincrático, de lo *macrocósmico* a lo *microcósmico*; en un movimiento imitativo que recuerda -al decir de la *Política* de Aristóteles- el camino del estado al hombre o, viceversa, a la mirada del astrólogo renacentista que busca leer en el orbe todo el destino de un individuo solo. Si en *Tristán e Isolda en Tierra Firme* se discurre en torno a este itinerario con que el cantor o el rapsoda aspiran a lo *Uno* -la problemática total o, al decir de Goethe, la *Weltliteratur*-, en el ensayo *La música en Cuba* se especula en torno a lo *diverso* -esto es, lo mestizo: la unidad desde la multiplicidad, el hombre *ajiacó*, como lo llama Ortiz, crisol de danzas, cantos, síncopas y contratiempos de dispar procedencia-. Como si un ensayo fuese hermano del otro, o como si uno fuese el violín; y el otro, el arco. El primero postula lo *Uno* -o el camino al absoluto- y el segundo lo heterogéneo, y del compendio, un arte mestizo en proceso de hacerse ecuménico: un *Uno* múltiple y diverso.

Veremos, en conclusión, que en *La Música en Cuba* se proyectan pródiga y sistemáticamente, acaso sin el pleno convencimiento y conciencia por parte del autor -como escaparía alocado Alonso Quijano al control de su *pater* cervantino a buscar aventuras a través de los páramos castellanomanchegos, y ya nunca más fue el hidalgo lo que Cervantes hubiera *a priori* planificado-; se proyectan en *La música en Cuba*, decíamos, alguno de los ejes funcionales de la mestiza estética carpenteriana, los cuales insuflarían de lleno años más tarde el ensayismo literario, la novelística y la cuentística autorales desde *El reino de este mundo* (1949) en adelante.

Procedemos, en lo sucesivo, a la lectura crítica del ensayo musicológico *La música en Cuba*, al circunspecto análisis de la armazón estructural que lo rige y gobierna y, finalmente, al señalamiento de sus proyecciones, más o menos evidentes, en los diversos formatos narrativos que desarrolla el autor en su periodo de madurez y en el posterior a 1959, no sin antes pasar por los escritos preliminares que conducirían al texto propiamente dicho, tal y como lo conocemos hoy.

4.2. LA ANTESALA DE *LA MÚSICA EN CUBA* EN EL PERIODISMO DE JUVENTUD DE ALEJO CARPENTIER.

El periodismo musical consiste en gente que no sabe escribir, entrevistando a gente que no sabe hablar, para gente que no sabe leer.

FRANK ZAPPA

La diferencia entre literatura y periodismo es que el periodismo es ilegible y la literatura no es leída.

OSCAR WILDE

Para entender en su completitud el periodismo de índole musical de Alejo Carpentier y conceptualizarlo cual el preámbulo reflexivo a un ensayismo musicológico más complejo y audaz, debemos remontarnos a la crónica modernista de Martí, Rodó, Gutiérrez Nájera, Gómez Carrillo o Darío, entre otros, donde hallará el castrista los parámetros y herramientas necesarias con que fijar y sistematizar el canon periodístico del que se sabe discípulo y deudor.

Señala Susana Rocket en su tratado *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí* -lo cual será mismamente suscrito *grosso modo* por Wilfredo Cancio en el tratado *Crónicas de la impaciencia. El periodismo de Alejo Carpentier*, uno de los escasos trabajos, si no el único, centrado en el estudio analítico de la faceta periodística del autor tratado en esta tesis¹⁰⁸ - que a finales del siglo XIX se produjo en territorio latinoamericano una redefinición de la escritura literaria y periodística, con José Martí a la cabeza, en un momento en el que el independentista fue corresponsal en New York del diario caraqueño *La Opinión Nacional* -entre 1881 y 1882- y del bonarense *La Nación* -entre 1882 y 1895-: “la transformación de la escritura [indica la autora] -y por ende de los modos de percepción de la realidad- fue de tal importancia que el periodismo se convirtió, así, en el vehículo de los primeros textos verdaderamente propios de América Latina”

¹⁰⁸ Mención aparte merece el lacónico opúsculo de Virgilio López Lemus, *Alejo Carpentier o el periodista* en Revista Iberoamericana (2009).

(Rocket, 1992: 9). En relación con ello recuerda Karima Hajjaj, en su artículo *Crónica y viaje en el Modernismo: Enrique Gómez Carrillo y “El encanto de Buenos Aires”*, que las crónicas modernistas “se inclinaron más hacia la *chronique* al estilo francés que hacia el reportaje a la usanza norteamericana” (Hajjaj, 1994: 30), lo cual nos lleva a trazar la dicotomía funcional, que aquí viene al caso, entre el cronista propiamente dicho -Martí, Nájera, Rodó, Darío o Carpentier- que estiliza todo lo que ve, y el mero reportero, cuya labor se centra en observar objetivamente e informar de manera aséptica. Carpentier es, por supuesto, de los que pertenecen al primer grupo, de ahí que entendamos su labor periodística cual un ensayo, en sucinto formato, antes que como un liviano reportaje sin meollo estético o intelectual. Finalmente, es Wilfredo Cancio quien sugirió lo que sigue sobre el género cronístico ensayado por el joven Carpentier y por otros escritores finiseculares y de principios del siglo XX:

El rechazo de estereotipos y la flexibilidad en el uso de la información que potenciaron las crónicas modernistas fueron de hecho valores reincorporados por la avanzada de la intelectualidad en diarios y magazines, donde el concepto de tempestividad extrema (la frase pertenece a Casacús) y el objetivismo periodístico en boga amenazaban con arrinconar el legado de la escritura literaria (Cancio, 2010: 36).

Es de hecho el propio Wilfredo Cancio quien sostiene que el periodismo de Carpentier -cruce de épocas y poéticas- “insiste en una actitud de estilización que concilia información y subjetividad, inmediatez y creatividad, comunicación y permanencia” (Cancio, 2010: 37). José Antonio Portuondo, en su prólogo a una edición de las crónicas de juventud del cubano, apunta -acaso abultando un tanto desorbitadamente la trascendencia de la crónica carpenteriana en la historia del periodismo literario- que con el periodismo del autor no hace sino cerrarse un ciclo cronístico que había iniciado el mismísimo José Martí en el último tercio del siglo XIX (Carpentier, 1985: 7). Finalmente, en el escrito *Alejo Carpentier o el periodista* de Virgilio López Lemus, anota el erudito que a Carpentier “ninguno de los géneros periodísticos le fue ajeno, pero en la *crónica* dejó cimentada su impronta, su estilo peculiar. Cultivó excelentemente la reseña [...], el artículo [...], la entrevista, el ensayo periodístico y otras varias modalidades” (López Lemus, 2009: 171).

Apostilla, asimismo, Carlos Villanueva en el artículo *La música española en Alejo Carpentier* que el discurso periodístico-sonoro de juventud del autor cubano “trata de ser pedagógico y ejemplarizante a distintos niveles: una sola crónica puede tener un valor puntual pero varias adquieren un valor teleológico” (Villanueva, 2005: 341), y la

realización de estas en tanto que artefacto de saber -saber poetizado, entiéndase- se hará efectiva en formato más extensivo, como veremos, en la ensayística musicológica del autor y, más tarde, en su novelística y cuentística generales.

La tesis que sostiene que existe un continuo entre el periodismo general ensayado por el primer Carpentier en revistas de una amplísima gama y variedad que van desde *Social* a *Carteles* pasando por *El País*, *Musicalia* o *El Nacional* -y que obviamente desarrolla generosamente Cancio a través de las páginas de su citado manual-, no es ni mucho menos novedosa. La conjetura viene de lejos, puesto que ya en la mentada edición de las crónicas carpenterianas, prologada por Portuondo, el estudioso postuló en el año 1976 que “hacer periodismo [...] significa para el novelista establecer un contacto directo con el mundo. Yo creo que el periodismo puede significar el acercamiento y conocimiento de ambientes que pueden ser utilizados en la narrativa” (*apud* Velayos Zurdo, 1985: 55). En la misma línea, Baujín apuntaría que “el periodismo es asumido por Carpentier, también, como el podio ideal para cumplir su encomienda de revelar, instruir y educar a un continente [...] De la misma forma, el periodismo late positivamente en sus empeños teóricos, ensayísticos y narrativos” (Baujín, 2003: 64). Asimismo, sería Carlos Villanueva, quien, en otro artículo suyo intitulado *Y el sonido se hizo palabra: escuchando fragmentos de Alejo Carpentier*, referiría que “el explosivo proceso periodístico de Alejo Carpentier, además de los resultados objetivos que nos depare su lectura, constituyó su plataforma como referencia de intelectual de prestigio, probeta de ensayo de sus formulaciones intelectuales” (Villanueva 2005: 118). A lo que Graziela Pogolotti agregaría que “como modo de ganar el sustento las crónicas parisinas de Carpentier constituyen un revelador cuaderno de bitácora [...] Acarrear una materia prima utilizada por el novelista en *La Consagración de la primavera*” (Pogolotti, 2007: 27-28), y también -lo omite, imprudentemente, la estudiosa- en otras novelas y relatos breves del autor.

Pero tal ecuación, proyectada por el aparato crítico carpenteriano, no es tan sencilla como parece, en tanto que no se va de la crónica a la prosa directamente, para desenvolverse esta allí en un formato más prolijo y extensivo -como si la primera fuese la semilla de la segunda, que es el rosal-, sino que se va de la crónica al ensayo musicológico y, de ahí, más tarde, al ensayismo literario, a la novelística y a la cuentística autorales (fig. I).

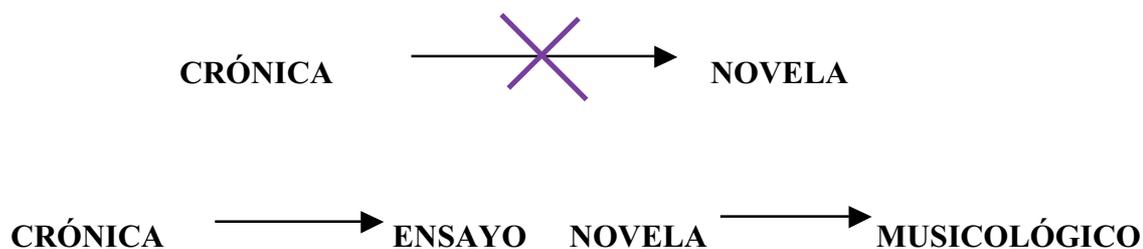


Fig. I

Engorrosa resulta, pues, nuestra hipótesis. No tanto por insertarse en la ecuación un nuevo factor -que es el del ensayo musicológico y que, a fin de cuentas, no altera el producto (la novela)-, sino porque según nuestros supuestos, tarde o temprano, tendremos que bregar con la tácita traducción de lo puro y exclusivamente musical -proyectado en la ensayística diacrónico sonora del autor- a lo literario. Nos las habremos de ver con la decodificación de unos elementos teóricos de calado eminentemente musicológico, aparentemente inocuos e intrascendentes en el ámbito de la filología, y que se hallan, según creemos, en proceso de hacerse teoría cuentística y novelística. Para todo lo cual cabría preguntarse: ¿puede esbozarse objetivamente una teoría de la novela bajo nociones y premisas de índole exclusivamente musicológica?, ¿delinea Carpentier una estética musical particularizada e idiosincrásica en sus ensayos primeros perfectamente extrapolable a su ensayismo literario y a su narrativa ulterior?, o, por el contrario, ¿corremos el riesgo de incurrir con nuestra línea de conjeturas en una divagación baladí e insustancial como ocurre en una gran cantidad de estudios y tratados que ensayan un acercamiento de tipo interdisciplinar músico-literario a la obra del autor?

Volveremos, llegado al momento, a poner en solfa tales cuestionamientos. Por lo pronto, quede simplemente suscrito que el periodismo de juventud del escritor -no solo el de temática musical, por cierto-, entiéndase el previo a la publicación de *La música en cuba* (1946) y *Tristán e Isolda en Tierra Firme* (1948), o lo que Virgilio López Lemus denomina, en su mentado opúsculo, *primera y segunda etapa* del periodismo autoral -esto es, de 1922 a 1939- (López Lemus, 2009: 172), ha de entenderse cual un *ensayo del ensayo*, cual el preámbulo a una crónica más extensa y detallada sobre el contexto eufónico y musical en zona caribeña.

Mismamente, cabe descifrar el periodismo carpenteriano posterior a los citados ensayos -muy particularmente el que el autor desarrolla en su estancia caraqueña de más de diez años a través de la columna hebdomadaria *Letra y solfa*; o lo que López Lemus

delimita cual “tercera etapa de 1939 a 1959 (La Habana-Caracas)” (2009: 173)- cual una mera reseña, anejo o ampliación de los textos ensayísticos musicológicos propiamente dichos¹⁰⁹ (fig. II).

PERIODISMO DE JUVENTUD (1922-1939)

PERIODISMO POSTERIOR A 1949

(LÓPEZ LEMUS, 2009: 172)



LA MÚSICA EN CUBA (1946)

TRISTÁN E ISOLDA EN TIERRA FIRME (1949)

Fig. II

Vemos, en fin, que los artículos periodísticos de juventud del autor, en tanto que compendio de saberes poetizados, no aportan ni desarrollan nada nuevo, sino que lo que hacen es fijar e inaugurar, en sucinto formato, una serie de problemáticas y preocupaciones de índole estética e intelectual, preparando y preludiando el camino a unos escritos ensayísticos mayores que cumplirán con una función nodriza e iniciática en el organigrama narrativo que constituyen las obras del autor.

Para ir especificando, los principales supuestos sobre los que se cimienta la problemática nuclear de *La música en Cuba* empiezan a tomar forma en los subsiguientes artículos de juventud del escritor: *La consagración de nuestros ritmos* -en *Carteles* a 10 de abril de 1922-, *La música cubana* -en *El País* un caluroso 1 julio de 1925-, *Una obra sinfónica cubana* -en *Social* el mes de febrero de 1926-, *Amadeo Roldán y la música vernácula* -publicado en *Carteles* a 13 de febrero de 1927-, *La música cubana en París* -en *Carteles* el 23 de setiembre de 1928-, *Un compositor cubano, una intérprete y un éxito en París* -en *Carteles* un 21 de julio de 1929-, *Las nuevas ofensivas del cubismo* -en

¹⁰⁹ Existen algunos reportajes y algunas conferencias dictadas de cariz musicológico que no hemos entrado a trabajar específicamente en esta tesis doctoral, por tratarse, precisamente, de textos que en un formato más sucinto, reproducen lo que en *La música en Cuba* había sido desembrollado. Nos referimos a la *Breve historia de la música cubana* (1951), compendiado como capítulo de una enciclopedia del arte en Latinoamérica, y que reseña lo que en el ensayo mayor, *La música en Cuba*, al documental-conferencia *Sobre la música cubana*, realizado en 1973 por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC) con generoso texto del autor y a la conferencia *Nuestro acento a la música contemporánea universal*, dictada en 1966 y publicada en *Revolución y Cultura*.

Carteles, publicado a fecha de 15 de diciembre de 1929-, *Temas de la lira y el bongó. (Un gran compositor y la música cubana)* -en *Carteles* a 28 de abril de 1929-, *Dos festivales de música cubana y americana* -en *Carteles* el 12 de julio de 1931- y *Numancia* -en *Carteles*, 22 de agosto de 1937-, principalmente.

Asimismo, aludimos a otro subconjunto de escritos periodísticos que, si bien de modo tangencial, también se solapan con las temáticas perfiladas en *La música en Cuba*. Entre otros muchos destacan por su elocuencia *Literatura africana* -en *El País cubano* a 6 de julio de 1925-, *Bailes populares en París* -en *Carteles* a 19 de mayo de 1929-, *Una fuerza musical de América: Héctor Villa-Lobos* -en *Social* durante el mes de agosto de 1929-, *Cabarets, dancings y boîtes nocturnas* -en *Carteles* a 8 de setiembre de 1929-, *La ópera rusa en La Habana* -en *Carteles* el 26 de enero de 1930-, *La música: arte popular* -en *Carteles* a 2 de marzo de 1930 y que incluye varias subsecciones: *Lluvia de intérpretes. ¡Catorce audiciones sinfónicas semanales! El problema de triunfar en Lutecia. Un arte para las masas. Popularidad de dos compositores* [el ruso Igor Stravinsky y el suizo Honegger]. *El triste destino de la pintura* [en México, con Diego Rivera, la pintura escapa a este triste destino]. *El camarada disco- y Personalidades... Tendencias* -en *Social* a setiembre de 1931-, y tantos otros artículos que por falta de espacio no compete enumerar aquí¹¹⁰.

Sistematicemos ahora en el subsiguiente diagrama (fig. III), trazado con fines operativos y metodológicos y que desarrollaremos en las páginas que siguen, el juego dialógico de intertextos y transtextos que entre el ensayo musicológico *La música en Cuba* y el periodismo de juventud del autor se produce. Un simple vistazo pondrá en evidencia el continuo que se establece entre las crónicas del autor y el ensayo mayor, y el resto de observaciones y razonamientos, a propósito del tema, habrán de salir de ahí como cerezas de un cesto:

¹¹⁰ Para la recopilación de todos estos artículos y materiales ha sido imprescindible la consulta de la bibliografía del autor trazada por Araceli García Carranza, labor compilatoria monumental y sin precedentes en el conjunto de textos críticos que conforman la historiografía crítica carpenteriana.

<p>PRINCIPALES ITINERARIOS TEMÁTICOS Y REFLEXIVOS</p>	<p>EN LAS CRÓNICAS PERIODÍSTICAS DE JUVENTUD DEL AUTOR...</p>	<p>... EN EL ENSAYO MUSICOLÓGICO LA MÚSICA EN CUBA (1946)</p>
<p>Exaltación de un discurso musical vernáculo y folklorizante que se distancie paulatinamente (y teóricamente) del paradigma europeísta u occidental.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - “Una nación como Cuba debe enorgullecerse de conservar todavía unas pocas notas del color local. La <i>pandereta</i> proverbial hacía gran daño a España en tiempos de Larra, cuando solo en pandereta se vivía. Hoy, la <i>pandereta</i>, es una fuerza que coloca a España, en cuanto a interés, por encima de la mayor parte de las naciones Europa... ¡Cuidemos de nuestra <i>pandereta</i> guajira, arrabalera y afrocubana! ¡Defendámosla <i>contra</i> sus detractores! ¡Amemos el <i>son</i>, el solar bullanguero, el güiro, la décima [...]” (Carpentier, 1985: 91), en <i>Las nuevas ofensivas del cubanismo</i> en Carteles a 15 de diciembre de 1929. - “El pueblo tiene siempre una maravillosa intuición musical y poética. Por muy humilde que sea el núcleo generador de un elemento folklórico, ese elemento, una vez cristalizado, se muestra siempre dotado de una lozanía y un frescor incomparable” (Carpentier, 1985: 101), en <i>La consagración de nuestros ritmos</i>, publicado en Carteles a 10 de abril de 1922. - “Comprender que, en momento en que nuestras expresiones folklóricas comenzaban a esfumarse con una rapidez aterradora, las orquestas de sonetos realizaban el milagro de hacer perdurar lozanamente, una auténtica tradición antillana. El folklore solo sabe defenderse cuando ha logrado crear, formar, moldes, géneros bien definidos. Un <i>son</i> es una <i>forma</i> musical, con tanta justificación, con tanta razón de existir, como una <i>sonata</i> o una <i>sinfonía</i>” (Carpentier, 1985: 107-108), en <i>La rue Fontaine: calle cubana</i> en Carteles a 9 de octubre de 1932. 	<ul style="list-style-type: none"> - “La posibilidad de expresar lo criollo con una nueva noción de sus valores se impuso a las mentes. Fernando Ortiz, a pesar de la diferencia de edades, se mezclaba fraternalmente con la muchachada. Se leyeron sus libros. Se exaltaron los valores folklóricos. Súbitamente, el negro se hizo el eje de todas las miradas” (Carpentier, 2004: 306). - “Los adversarios de las tendencias nacioalistas que prevalecen hoy en Brasil, en México, y, con mayor o menor fuerza, en casi todas las naciones del Nuevo Mundo, se valen a menudo de un argumento polémico que es, poco más o menos, el siguiente: inspirarse en música de negros, de indios, de hombres primitivos, no es un progreso; desligarse de la gran tradición artística europea, sustituyendo las disciplinas de la cultura occidental por el culto del <i>vodú</i>, del juego <i>ñañigo</i>, del <i>batuque</i>, del <i>candombe</i>, equivale a renegar de las raíces más nobles de nuestra idiosincrasia, colocando un tambor en lugar del clavicordio. Sin embargo, los que así razonan olvidan demasiado que el compositor latinoamericano, vuelto hacia Europa en busca de la solución de sus problemas estéticos, no oye hablar más que de folklore, de canto popular, de ritmos primitivos, de escuelas nacionalistas, desde hace más de cuarenta años” (Carpentier, 2004: 326-327). - “¿Qué queda al lado de esto [de un ritmo afrocubano reproducido por el autor], de la mañosa y falsa polirritmia de ciertos compositores europeos de entre las dos guerras? Aquí la batería es un organismo palpitante, viviente, estremecido” (Carpentier, 2004: 298).

<p>PRINCIPALES ITINERARIOS TEMÁTICOS Y REFLEXIVOS</p>	<p>EN LAS CRÓNICAS PERIODÍSTICAS DE JUVENTUD DEL AUTOR...</p>	<p>... EN EL ENSAYO MUSICOLÓGICO LA MÚSICA EN CUBA (1946)</p>
<p>Confección de los periodos y estadios sonoros que serán prolijamente desarrollados en <i>La Música en Cuba</i>.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - “Ignacio Cervantes, cuyo espíritu sutil y avanzado enfocaba estas circunstancias, supo, en su momento, componer música extraordinariamente <<actual>>, y muy de acuerdo con el estadio de evolución a que habían llevado la técnica del arte de los sonidos algunos de los más grandes contemporáneos de las <i>Danzas</i> [obra de Roldán]. Desde este punto de vista triste es reconocer que su <i>gran lección</i> cayó en el vacío” (Carpentier, 1985: 81-82), en <i>Amadeo Roldán y la música vernácula</i> -Carteles, 13 de febrero de 1927-. - “En general, hay una curiosa leyenda creada entre nosotros alrededor de los llamados motivos «afrocubanos». Se les quiere hacer pasar por elementos folklóricos menos interesantes que otros [...]. Eduardo Sánchez de Fuentes, que estudió el folklore nacional en un muy documentado libro, señala la filiación extranjera de los más populares ritmos criollo (el <i>bolero</i>, la <i>guaracha</i>, la <i>danza</i>, procedente esta última de la <i>contradanza</i> normanda, etcétera)” (Carpentier, 1985: 84), en <i>Amadeo Roldán y la música vernácula</i> -Carteles, 13 de febrero de 1927-. 	<ul style="list-style-type: none"> - “Es muy interesante señalar, por lo tanto, que Cervantes se planteaba la cuestión del acento nacional como problema que sólo podía resolver su sensibilidad peculiar del músico. Su cabalidad era interior. No se debía a una estilización de lo recibido; a una especulación sobre lo ya existente en el medio. Fue, pues, uno de los primeros músicos de América en ver el nacionalismo como resultante de la idiosincrasia, coincidiendo este concepto con lo que más tarde expondría Villa-Lobos. De ahí que Cervantes pueda ser considerado como un extraordinario precursor. Sin haber conocido la “etapa folklórica”, en que el músico coleccionaba cantos populares en un cuaderno de bolsillo” (Carpentier, 2004: 225). - “Cervantes se sitúa, pues, en el final de una evolución musical de tipo nacionalista, que cierra su ciclo en el siglo pasado, sobre un género preciso, ofreciendo la misma solución -la verdadera, la única- que un Caturra habría de hallar, al cabo de una segunda etapa folklórica, en su <i>Berceuse campesina</i> para piano, donde la cabalidad es pura emanación del individuo sometido a una peculiar formación ambiental” (Carpentier, 2004: 226). - “Sánchez de Fuentes nunca quiso aceptar lo negro dentro de la música cubana, estimando, de modo un poco simplista, que podía disociarse de “lo blanco”. Siempre sostuvo, a base de referencias históricas, que lo aborigen había dejado huellas en la música cubana, a pesar de que no hubiera un solo texto musical en apoyo a esta afirmación” (Carpentier, 2004: 282).

<p>PRINCIPALES ITINERARIOS TEMÁTICOS Y REFLEXIVOS</p>	<p>EN LAS CRÓNICAS PERIODÍSTICAS DE JUVENTUD DEL AUTOR...</p>	<p>... EN EL ENSAYO MUSICOLÓGICO LA MÚSICA EN CUBA (1946)</p>
<p>Diseción de la poética rítmico-sonoro caturliana.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - “Momentos más tarde, en el mismo programa, se escuchaban los primeros compases de <i>Bembé</i> de Alejandro García Caturla [...]. A pesar de que su construcción presenta algunas imperfecciones, a pesar de que su orquestación es, por momentos, algo recargada, esta obra sorprende a todos los públicos por su lozanía, su movimiento rítmico, la ironía arrabalera de algunos de sus motivos centrales...” (Carpentier, 1985: 95-96), en <i>Dos festivales de música cubana y americana</i> en Carteles a fecha de 12 de julio de 1931. - “Hoy, ante el espectáculo del triunfo de la música afrocubana en el extranjero, todo el mundo se jacta de haber comprendido a tiempo. Los compositores más adversos a esos ritmos, tratan de adaptarse a ellos, para poder rumiar también los laureles de la victoria. Pero el sentido <i>afrocubano</i> es virtud innata. No se adquiere como una corbata nueva. Para escribir <i>La rebambaramba</i> o <i>Bembé</i>, hay que llamarse Roldán o Caturla (Carpentier, 1985: 108), en <i>La rue Fontaine: calle cubana</i> a 9 de octubre de 1932 en Carteles. 	<ul style="list-style-type: none"> - “Caturla dejó una obra considerable, sometida íntegramente a un mismo orden de preocupaciones: hallar una síntesis de todos los géneros musicales de la isla, dentro de una expresión propia. Su producción comprende: <i>Tres danzas cubanas</i>, para orquesta (1927); <i>Bembé</i>, para metales, maderas, piano y batería (1929); <i>Bembé</i>, versión para instrumentos de percusión (1930), [...] (Carpentier, 2004: 323). - “Algo parecía faltarle todavía en sus últimos años: el don simplificador, de alcanzar con la mayor economía de medios aquello que había logrado, hasta ahora, permitiéndose todos los lujos. La <i>Berceuse campesina</i>, obra póstuma, escrita con pasmosa sencillez, como para manos de niño. (Carpentier, 2004: 326). - “Con su producción llena de tanteos, Roldán y Caturla liberaron a los músicos cubanos de las generaciones actuales de un buen número de angustias, reduciendo el alcance de ciertos problemas cuya solución podía haber parecido todavía extremadamente difícil hace veinte años. Por lo pronto, abrieron anchas y buenas veredas en la manigua de lo afrocubano” (Carpentier, 2004: 329).

<p>PRINCIPALES ITINERARIOS TEMÁTICOS Y REFLEXIVOS</p>	<p>EN LAS CRÓNICAS PERIODÍSTICAS DE JUVENTUD DEL AUTOR...</p>	<p>... EN EL ENSAYO MUSICOLÓGICO LA MÚSICA EN CUBA (1946)</p>
<p>Diseción de la poética rítmico-sonoro roldaniana.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - “Una de las habilidades mayores de Amadeo Roldán, ha sido la de enfocar desde un punto de vista casi nuevo entre nosotros, y que es el verdadero: la música cubana debe considerarse ante todo, según él, en función del ritmo [...] Obras como los <i>Tres pequeños poemas</i> de Amadeo Roldán nos ofrecen visiones poderosas y certeras de una alta música cubana, creada con los más auténticos elementos vernáculos” (Carpentier, 1985: 85), en <i>Amadeo Roldán y la música vernácula</i> -Carteles, 13 de febrero de 1927-. - “Hoy los críticos habaneros que acusaron frecuentemente a Roldán de abusar de las disonancias y de «seguir las huellas de Shonberg», podrán saber, por boca del mismo Alejandro Tansman, que en los tiempos actuales, en que el arte ha evolucionado mucho más de lo que sospechan, la música de nuestro compatriota es considerada como «música que canta», en el más completo sentido del término” (Carpentier, 1985: 95), en <i>Dos festivales de música cubana y americana</i> en Carteles a fecha de 12 de julio de 1931. - “Pero al volver los ojos hacia nuestro folklore, Amadeo Roldán comprendió que su sistema armónico excelente en otro sentido, se hacía, de súbito, ineficiente. Era necesario hallar otras fórmulas, otro estilo, adaptados al carácter singular de nuestros cantos de sol y tierra. Había que borrar todo lo hecho y forjarse un estilo nuevo” (Carpentier, 1985: 132), en <i>El recuerdo de Amadeo Roldán</i> a fecha de 4 de junio de 1939 en Carteles. 	<ul style="list-style-type: none"> - “Los <i>Tres pequeños poemas</i> (<i>Oriental, Pregón, Fiesta negra</i>), se estrenaron en 1926, teniendo la fortuna de pasar en el acto a los atriles de la <i>Orquesta Sinfónica</i> de Cleveland. En el <i>Oriental</i> volvían a utilizarse temas del <i>Cocoyé</i>, pero despojados de una grasa orquestal que les resultaba travesura y gracia en la obra anterior. El <i>Pregón</i>, inspirado por un auténtico grito callejero, con su atmósfera de modorra y de calor, recordaba todavía la manera impresionista de Roldán. En la <i>Fiesta negra</i>, en cambio, el músico comenzaba a especular con temas que no consideraba ya como valores poéticos, de color, de ambiente, sino como factores musicales” (Carpentier, 2004: 311). - “En estas obras se advierte una evolución sobre partituras anteriores. Roldán, siguiendo el camino inevitable para todo el que trabaja dentro de una órbita nacionalista, se desprende del documento folklórico verdadero (tan vigente aún en <i>La rebambaramba</i>, en el final del <i>Milagro de Anaquillé</i>), para hallar, dentro de sí mismo, motivos de catadura afrocubano. El ritmo ha dejado de ser textual: es más bien una visión propia de las células conocidas -una recreación [...]. Más que ritmos, produce <i>modos rítmicos</i>, -frases enteras que se entremezclan y completan, originando periodos y secuencias (Carpentier, 2004: 315).

<p>PRINCIPALES ITINERARIOS TEMÁTICOS Y REFLEXIVOS</p>	<p>EN LAS CRÓNICAS PERIODÍSTICAS DE JUVENTUD DEL AUTOR...</p>	<p>... EN EL ENSAYO MUSICOLÓGICO LA MÚSICA EN CUBA (1946)</p>
<p>Insistencia en la aportación rítmica de mano del afrocubano y de su preponderancia en la constitución del folklore nacional.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - “Y, por último, lo que era capaz de llenar de estupefacción, era oír decir que «la música de Amadeo Roldán no era bastante cubana, porque utilizaba demasiados elementos de procedencia africana»” (Carpentier, 1985: 84), en <i>Amadeo Roldán y la música vernácula</i> -Carteles, 13 de febrero de 1927-. - “Si bien los elementos puramente melódicos de nuestro folklore son interesantes, los rítmicos los superan de tal modo, que no cabe duda posible en la elección de elementos estilizables. [...] Nuestra melodía voluptuosa, lánguida, tiene equivalencias innumerables en la música popular de América Latina; lo que nos sería casi imposible comparar con otros elementos folklóricos, por su carácter, son los ritmos riquísimos, inagotables, de las formas que suelen considerarse a la ligera como «afrocubanas»” (Carpentier, 1985: 85), en <i>Amadeo Roldán y la música vernácula</i> - Carteles, 13 de febrero de 1927-. - «El son», con sus instrumentos típicos, es uno de los más ricos frutos del «folklore» musical que puedan imaginarse. Su aire es inconfundible, y su elocuencia rítmica es aplastante no tanto por la diversidad y riqueza de la percusión, sino por el modo completamente inusitado con que éste aparece utilizada. Lo prodigioso de esa música estriba en que es esencialmente «polirrítmica» [...]. Pentagramar estos ritmos sería una empresa verdaderamente difícil, ya que no presentan una absoluta uniformidad [...]. No obstante, por caprichosos que estos sean, responden a cierta periodicidad de acentos fuertes, a una suerte de diálogo interno entablado entre los percutores, y podrían estilizarse, conservándose sus instrumentos y sabor, utilizando esa original y recia «polirritmia» en creaciones sinfónicas, de alto valor estético, inspiradas directamente en nuestro «folklore»” (ápod Cancio, 2010: 75), en <i>La música cubana</i> en -El País, 1 de julio de 1925-. 	<ul style="list-style-type: none"> - “En efecto, ¿cómo vamos a hablar de ritmo, propiamente dicho, cuando nos encontramos con una verdadera frase, compuesta de valores y de grupo de valores, cuya anotación excede el límite de varios compases, antes de adquirir una función rítmica por proceso de repetición? Cuando esto se produce -y es frecuente- estamos en presencia de un <i>modo rítmico</i>, con acentos propios que nada tienen que ver con nuestras nociones habituales del tiempo fuerte y del tiempo débil. El <i>tocador</i> acentúa tal o cual nota, no por razones de tipo escansional, sino porque así lo exige <i>la expresión</i> tradición del <i>modo rítmico</i> producido” (Carpentier, 2004: 300). - “En la música mestiza y negra, en cambio, si el interés de las letras suele ser muy escaso, la materia sonora es de una riqueza increíble. Por ello, se regresa siempre, tarde o temprano, a uno de sus géneros o ritmos, cuando se pretende hacer obra de expresión nacional” (Carpentier, 2004: 304). - “En esta primera mitad del siglo XIX, el negro hace música blanca, sin aportarle más enriquecimiento que los debidos a su atávico sentido del ritmo, que le lleva a acentuar de modo muy personal ciertos tipos de composiciones <i>bailables</i>” (Carpentier, 2004: 149-150).

PRINCIPALES ITINERARIOS TEMÁTICOS Y REFLEXIVOS	EN LAS CRÓNICAS PERIODÍSTICAS DE JUVENTUD DEL AUTOR...	... EN EL ENSAYO MUSICOLÓGICO <i>LA MÚSICA EN CUBA</i> (1946)
<p>Consagración del discurso sonoro -especialmente en su faceta polirrítmica-stravinskiano y villa-lobesco.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - “Hoy, dos compositores modernos -de esos que en Cuba llamamos vanguardistas- disfrutan de una popularidad increíble en Europa: el ruso Igor Stravinsky, y, el suizo Honegger. Las obras del primero, que motivaron verdaderos escándalos hace quince años, son acogidas con entusiasmo, actualmente, por el público más modesto” (Carpentier, 1985: 426), en <i>La música, arte popular</i> - Carteles, 2 de marzo de 1930-. - “Después de haber ignorado a América durante centenares de años, los galos comienzan a interesarse poderosamente por las cosas de nuestro joven continente. Villa-Lobos y sus partituras brasileñas, Larreta y sus novelas, los niños mexicanos [...]”, en <i>Las nuevas ofensivas del cubanismo</i> en Carteles a 15 de diciembre de 1929. 	<ul style="list-style-type: none"> - “Los que ya conocían la partitura de <i>La consagración de la primavera</i> [de Stravinsky] -gran bandera revolucionaria de entonces-, comenzaban a advertir, con razón, que había, en Regla, del otro lado de la bahía, ritmos tan complejos e interesantes como los que Stravinsky había creado para evocar los juegos primitivos de la Rusia pagana” (Carpentier, 2004: 306). - “Después de hallar la <i>conga</i>, ligando las dos notas en el bajo tradicional de la <i>contradanza</i>, modificaría uno de los aspectos rítmicos del <i>tango</i> (por aceptar esa desistencia) con sólo colocar unos acentos fuera de lugar, usando de un procedimiento, destructor del tiempo fuerte, que Stravinsky habría de explorar con rara fortuna en el segundo episodio de <i>La consagración de la primavera</i>” (Carpentier, 2004: 151).

Fig. III

Podríamos desplegar el presente recuadro durante decenas de páginas más, inventariando ejemplos cronísticos que no hacen sino revelar el continuo que aquí damos por esbozado. No lo haremos por parecernos labor fútil e intrascendente y para no incurrir en una superflua e innecesaria tautología. Quede anotado, por lo pronto, que los ejes nucleares sobre los que parece cimentarse *La Música en Cuba* vienen de lejos y reciben su primer bautismo en ese estadio iniciática que hemos conferido al periodismo de juventud del escritor.

En otro artículo de generosa extensión, intitulado *Panorama de la música cubana*, en la revista *Conservatorio*, publicado en el número de enero-marzo de 1944, Carpentier desarrolla su labor más prolija y detallada hasta el momento sobre el examen de las músicas que habitan el territorio caribeño. En el opúsculo, vemos cómo el autor va desdibujando su obcecada militancia en el credo minorista e inicia un paulatino proceso de blanqueamiento estético que se hará plenamente efectivo en las disquisiciones de índole musicológica que han lugar en el ensayo madre *La música en Cuba*: “sabíamos que un folklore, por rico que sea, [en alusión al folklore afrocubano] no puede alimentar eternamente a un músico que habrá de situarse, tarde o temprano, ante los problemas

eternos de la música” (Carpentier, 1994: 158). Asimismo, el cubano realiza, en su opúsculo, un minucioso examen de la poética caturlesca y roldaniana, respectivamente, lo cual será, mismamente, material de primera mano que pasará a integrar el ensayo medular. Valga lo dicho para el artículo, también prolijo, *Los valores universales de la música cubana*, en *Revista de La Habana* a mayo de 1930, en donde el castrista anota que “los materiales afrocubanos plantean la cuestión de forma y de técnica con una exigencia decisiva [...]. Precisan crear la tradición del *métier* que no supieron legarnos los músicos americanos del siglo XIX” (Carpentier, 1994 :205).

Por añadidura, en virtud de algunas cartas a la madre se puede evaluar el creciente interés del joven Carpentier por la música nacional, así como su firme voluntad programática de sistematizar en un tratado diacrónico las sonoridades y polirritmias* que moran en *la isla que se repite* -con el permiso de Rojo-. Verbigracia, en carta fechada el 28 de junio de 1928, el hijo relata a la madre que se ha ocupado de impartir “una charla -que resultó muy brillante- sobre el siglo XVIII en Cuba, y los orígenes de la música cubana” (Carpentier, 2011[b]: 46). Mismamente, en carta de finales de 1929, sin fecha precisa, Carpentier habla de “un trabajo [inédito] sobre la música cubana en *Documents* y que fue acogido de una manera triunfal” (Carpentier, 2011[b]: 176). Finalmente, en otra carta de primavera o verano de 1930, en la que habla del músico cubano Amadeo Roldán, confiesa el cubano cómo no quiere que le quiten “el privilegio de ser el autor del primer ensayo *completo* sobre él [sobre Amadeo Roldán]; así todo el que quiera conocer la moderna música de Cuba, tendrá que acudir a mi estudio y citar fragmentos, como si fuera una enciclopedia” (Carpentier, 2011[b]: 219). A todo ello, cabría sumar la ponencia sobre música cubana con que Carpentier se dio a conocer -con apenas dieciocho años- ante un prestigioso auditorio de coterráneos. La reseña de dicha velada aparece entre las crónicas de juventud del autor en la revista *Carteles* bajo el epígrafe *La consagración de nuestros ritmos*, a fecha del día 10 de abril de 1922, y reza así: “se inició pues la velada con una charla mía, de unos pocos minutos, destinada a explicar a los presentes los orígenes, características y virtudes de la música cubana. Geneología de la *rumba*. Nacimiento y desarrollo del son [...]” (Carpentier, 1985: 100).

La lógica de dicho continuo -entre los artículos periodísticos del autor y su ensayismo musicológico- no deja de plantear, con todo, una serie de obstáculos y enigmas que cabría dilucidar.

Resulta que en el transcurso de quince años algunas de las consideraciones que el joven Carpentier delinea a través de sus crónicas periodísticas cambian someramente en su ensayo sonoro-diacrónico, si bien no en esencia. Sin ir más lejos, la opinión que le merece al cubano el musicólogo y compositor Eduardo Sánchez de Fuentes y su obra teórica será favorable, como se puede rastrear en algunos pocos artículos de juventud del periodista. No en balde, en el opúsculo *Amadeo Roldán y la música vernácula* -fechado a 13 de febrero de 1927 en *Carteles*- apostilla el castrista cómo “Eduardo Sánchez de Fuentes, que estudió el folklore nacional en un muy documentado libro, señala la filiación extranjera de los más populares ritmos criollo (el *bolero*, la *guaracha*, la *danza*, procedente esta última de la *contradanza* normanda, etcétera)” (Carpentier, 1985: 84). Sin embargo, ya en carta a la madre desde París en el año 1929, Carpentier deja entrever un distanciamiento ideológico con respecto de la preceptiva musicológica fuentiana, sobre todo, como veremos, en lo que al proyecto de rehabilitación de la rítmica y eufonías indígenas atañe:

En cuanto a *mi violencia*, ¿no está en ello una prueba de carácter? Desde que escribo, he circunscrito mis ataques a un pequeño grupo de gente que ataco siempre por las mismas cosas y que nunca podrán servirme de nada absolutamente. Esto me crea una personalidad intelectual bien definida [...]. Gracias a ello se me respeta más como crítico. Gracias a ello tengo la estimación de los muy jóvenes. Gracias a ello saben algunos que es un poco peligroso atacarme, porque respondo. Y además, ¡cuánto no daría un Sánchez de Fuentes por un artículo elogioso firmado por mí (Carpentier, 2011[b]: 150-151).

Dicha ruptura intelectual se materializa, decididamente, a través de las páginas del ensayo madre, *La música en Cuba*, en donde el autor apostilla cosas como que “Sánchez de Fuentes nunca quiso aceptar lo negro dentro de la música cubana, estimando, de modo un poco simplista, que podía disociarse de «lo blanco». Siempre sostuvo, a base de referencias históricas, que lo aborígen había dejado huellas en la música cubana” (Carpentier, 2004: 282), o, un poco más arriba: “después de haber escrito un buen número de canciones, Sánchez de Fuentes acometió, en 1898, a la edad de veinticinco años, la empresa que Samuell había dejado en el tintero: la de escribir una ópera nacional” (Carpentier, 2004: 278), para añadir justo después que “no obstante, en la elección del tema apuntaba un error que luego afectaría gran parte de la obra del músico: una injustificada estimación por lo aborígen, único sector de lo cubano que no podía ofrecerle materiales en estado puro (Carpentier, 2004: 279). Finalmente, Carpentier expone que “la repugnancia de Sánchez de Fuentes a admitir la presencia de los ritmos negroides en la

música cubana, se explica como reflejo de un estado de ánimo muy generalizado en los primeros años de la República”, en tanto que en ese momento -prosigue el autor- “lo auténticamente negro -es decir: lo que realmente entrañaba supervivencias africanas al estado puro- era mirado con disgusto, como un lastre de barbarie que solo podía tolerarse a título de mal inevitable” (Carpentier, 2004: 286).

Mismamente, el tiempo que Carpentier dedica a la delineación, análisis u observación de los discursos sonoros roldaniano o caturliano en *La música en Cuba* difiere nimiamente de lo anotado por el autor en sus crónicas de juventud. Por lo que a García Caturla atañe, apunta el cubano, en una de las escasas menciones al compositor coterráneo, en el opúsculo *Dos festivales de música cubana y americana*, que “a pesar de que su construcción [refiriéndose a la obra *Bembé*] presenta algunas imperfecciones, a pesar de que su orquestación es, por momentos, algo recargada, esta obra sorprende a todos los públicos por su lozanía, su movimiento rítmico” (Carpentier, 1985: 97). Mientras que sobre Roldán señala el autor en uno de sus muchas alusiones al músico que “obras como los *Tres pequeños poemas* de Amadeo Roldán nos ofrecen visiones poderosas y certeras de una alta música cubana, creada con los más auténticos elementos vernáculos. Ya podemos saludar en él a un artista de generosa envergadura” (Carpentier, 1985: 85), en *Carteles* a 13 de febrero de 1927. Asimismo, en la crónica *El recuerdo de Amadeo Roldán* -en *Carteles* a fecha de 4 de junio de 1939- apunta el autor que “la presencia de Amadeo Roldán era *necesaria* entre nosotros. Necesaria, porque su ejemplo era de los pocos que merecieran ser seguidos por los jóvenes compositores cubanos; necesaria, porque su obra estaba regida por principios de rigor y conciencia profesional” (Carpentier, 1985: 130). Finalmente, en la crónica *Los mexicanos en París*, en *Carteles* a fecha de 31 de diciembre de 1933, Carpentier reflexiona en torno a lo que sigue:

¿No será este el momento de crear un espectáculo cubano, sólido, bien construido, sin mujeres obesas, sin concesiones a un sentimentalismo demasiado local? ¿Un espectáculo cubano que ponga en valor la belleza de nuestros trajes típicos coloniales, que recurra al talento de nuestros pintores modernos, que incluya en su parte musical algunas páginas de nuestra producción seria (Roldán y Caturla, forzosamente), junto a las manifestaciones más recias y jugosas del folklore sonoro de las Antillas?

Vemos, concluyentemente, que el tono apologético y la profusión de alusiones y menciones a Roldán en el primer periodismo de Alejo Carpentier -frente a las escasas y sucintas hechas a Caturla- revelan una preferencia por parte del castrista del primer compositor ante al segundo, lo cual es a todas luces lógico y prudente por cuanto García

Caturla no había desarrollado todavía, durante esos años, su conjunto de piezas musicales más sugestivas y representativas. De ahí que el tono mute, diez años más tarde, en *La música en Cuba* en donde celebra Carpentier cómo Caturla -ya con su contingente de más finas obras publicado- “fue el temperamento musical más rico y generoso que haya aparecido en la isla. Dotado de verdadero genio, su potencia creadora se manifestó desde la adolescencia en una serie de obras vehementes, dinámicas, incontrolables” (Carpentier, 2004: 318). Más adelante referirá el autor que “Caturla tuvo, desde el principio, una manera muy particular de sentir el folklore de la isla. No fue hacia él, poco a poco, tratando de comprender primero y de acoplarse después, como Roldán” (Carpentier, 2004: 320). Finalmente, en un fragmento precedente, que sirve de colofón a todo lo esbozado, había señalado Carpentier:

Por haber compartido ideas afines, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla resultan dos figuras inseparables en la historia de la música cubana. Sin embargo una cuestión de tendencias y cronología no debe hacernos olvidar que sus naturalezas eran absolutamente distintas y que, si bien trabajaron en sectores paralelos, sus obras ofrecen características diametralmente opuestas (Carpentier, 2004: 318).

Todo este conjunto de pautas diferenciales entre las crónicas de juventud del escritor y el ensayo madre es algo, a todas luces, lógico y natural -necesario si cabe-, en tanto que responde a una evolución del ideario estético del autor, no en el fondo, sino en la epidermis, que, en última instancia, no hace sino revelar que Carpentier iba renovando y restituyendo, según pasaba el tiempo, sus más predilectos intereses y desvelos para con el folklore musical caribeño.

Uno de los principales elementos disímiles que alejan la obra periodística de juventud del autor y el ensayo mayor, y que será nuestro principal foco de interés en el subapartado que sigue, es el que vira en torno a la priorización de componentes afrocubanos en la eufonía caribe en los escritos cronísticos primerizos del autor; motivo que se verá desplazado y relegado a un plano episódico o accesorio en el ensayo musicológico. Podría hablarse, en fin, de una *desafricanización* o *desnegritación* del Carpentier maduro -el que va después de *La música en Cuba*, se entiende- frente al joven Carpentier, obcecado militante del minorismo ortodoxo.

La predilección del autor por la rítmica afrocubana se hace notar en artículos como el mentado *Las nuevas ofensivas del cubismo* -en *Carteles* a 15 de diciembre de 1929- en donde apostilla este: “¡Cuidemos de nuestra *pandereta* guajira, arrabalera y

afrocubana! ¡Defendámosla *contra* sus detractores! ¡Amemos el *son*, el solar bullanguero, el güiro, la décima [...]” (Carpentier, 1985: 91). Mismamente, es en *La Rue Fontaine: calle cubana* donde el castrista anota cómo “hoy, ante el espectáculo del triunfo de la música afrocubana en el extranjero, todo el mundo se jacta de haber comprendido a tiempo. Los compositores más adversos a esos ritmos tratan de adaptarse a ellos, para poder rumiar también los laureles de la victoria” (Carpentier, 1985: 108). Finalmente, en *El recuerdo de Amadeo Roldán* -en *Carteles* a 4 de junio de 1939- Carpentier rememora una de sus conversaciones con el compositor folklorista en la que este, tras asistir a un ballet ñañigo, le inquiría: “¿cómo permitir que se borren y olviden estos tesoros de expresión popular, para consagrarnos a un arte... tal vez justificable pero abstracto?... ¡Dejemos esas preocupaciones a los alemanes! [en una clara alusión al dodecafonismo]” (Carpentier, 1985: 135).

Entretanto, en el ensayo musicológico se puede apreciar una relativa *desnegritación* de las músicas descritas, quedando el componente africanoide relegado a un plano exclusivamente rítmico e interpretativo, episódico, podría decirse, pasando a ocupar la *melos* europea -la armonía, la estructura, la tradición de *métier*- un lugar preeminente en la constitución de la música criolla. Esta transculturación sonora postulada por Carpentier, a las antípodas de la prescrita por Fernando Ortiz a través de su ensayística musical, es la principal tesis, como veremos, de *La música en Cuba* y se proyectaría en la novelística autoral, desde *El reino de este mundo* en adelante, en tanto que teoría mestiza -blanqueadamente mestiza- del arte latinoamericano.

Veamos, por lo pronto, qué razonamientos e intereses ocultos rigen el escrito programático *La música en Cuba*.

4.3. DE UNAS DESIGUALES NUPCIAS ENTRE DOÑA LIRA Y DON BONGÓ: TEORÍA DE UN ARTE MESTIZO A TRAVÉS DEL ENSAYO MUSICOLÓGICO *LA MÚSICA EN CUBA*.

El negro se escurría, inventando, entre las notas
impresas. El blanco se atenía a la solfa.

ALEJO CARPENTIER

Al blanquecino azúcar llamó, don Fernando Ortiz, Doña Azúcar; y Don Tabaco llamó al habano, al cigarrillo, a la picadura en hebra, al puro, al colorado, al veguero, a la tagarina, a la breva y al rapé; muy al decir de Juan Ruiz que en el *Libro de Buen Amor* a la carne y a la tentadora lujuria bautizó Don Carnal, y a la cuaresma, al decoro, a la circunspección, y a la rancia e insulsa contención apellidó Doña Cuaresma:

Blanca es la una, moreno es el otro [pontifica don Fernando sobre Don Tabaco y Doña Azúcar]. Dulce y sin olor es el azúcar; amargo y con aroma es el tabaco. ¡Contraste siempre! Alimento y veneno, despertar y adormecer, energía y ensueño, apetito que se satisface e ilusión que se esfuma, placer de la carne y deleite del espíritu, sensualidad e ideación (Ortiz, 2002: 139).

Acaso Nietzsche, señala el cubano, creyó que el azúcar es lo dionisiaco y apolíneo el tabaco. Acaso Freud “llegó a pensar que el azúcar es narcístico y el tabaco erótico” (Ortiz, 2002: 153). Acaso don Quijote fue el fumador -fabricador de ensueños-, y Sancho -bajo el signo de *Doña Azúcar*- el goloso glotón.

Don Tabaco representa al negro, Doña Azúcar al blanco. Dice Ortiz que ella -azúcar- representa el caciquismo, la explotación, la casta, el despotismo, la central azucarera (tan denostada por el Carpentier de *¡Écue-Yamba-Ó!*), la dependencia del capital foráneo, la autocracia mercantil, el esclavismo, penuria y miseria para el negro, opulencia y riqueza para el blanco. Dice de él -tabaco- que representa equilibrio, justeza, igualdad, autogobierno económico, autonomía racial, ensueño y libertad.

El *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz queda inscrito, indicará Matías di Benedetto, “en la matriz de un programa intelectual, liberal y republicano, que pugnaba por crear los fundamentos ideológicos de la nueva nación a principios del siglo XX” (Di Benedetto, 2012: 2), y, conjuntamente con las obras de un Nicolás Guillén, un Mañach, un Juan Marinello, el joven Carpentier y otros intelectuales que integrarían el futurible y folklorizante minorismo, haría ostensible “su inserción en el

conjunto de manifestaciones ideológicas que reivindican los derechos de la población afrocubana” (Di Benedetto, 2012: 3). En el contrapunteo se postula una reconstrucción o relectura de la historia isleña desde una óptica sociológica y mercantil -como ocurre en *La música en Cuba* desde otro enfoque- en tanto que, al decir de Ramos, “recomponer la memoria de un pasado [es] particularmente necesario en épocas de rupturas” (Ramos, 1989: 228).

De ahí el requerimiento orticiano en pro de un modelo económico más justo y equitativo, regido según la casuística de Don Tabaco, y no de Doña Azúcar, dado que el segundo modelo se sabe trasunto de vejación y maltrato, mientras el primero lo es de armonioso equilibrio: “en el azúcar el predominio extranjero siempre fue notable y en el presente casi exclusivo. El tabaco ha sido siempre más cubano que el azúcar por su nacimiento, por su espíritu y por su economía” (Ortiz, 2002: 210). Entonces, concluye Ortiz, “fácil es comprender cómo la unidad social productor del azúcar (ingenio y plantación), además de su carácter capitalista tenía que participar de cierto carácter feudelesco y señorial” (Ortiz, 2002: 215).

A través de las páginas de su historia de la música cubana, Alejo Carpentier, como don Fernando Ortiz, no hace sino enfundarse una sotana y un rosario para convenir un nuevo y sacro casamiento, no el Don Tabaco y Doña Azúcar -cuya naturaleza llevaba rigiendo el macrocosmos caribe, en un plano económico, desde época inmemorial-, sino el de Doña Lira y Don Bongó, quienes emulando el entramado metafórico propuesto por el antropólogo representan, respectivamente, lo blanco y lo negro, lo armónico y lo rítmico, lo clásico y lo folklórico, lo apolíneo y lo dionisiaco¹¹¹.

Doña Lira es trasunto sonoro del occidente europeo, ergo representa el motete, el trino, el pentagrama, el violín, la viola, el violoncelo, la guitarra, el fagot, el clarinete, la flauta dulce, lo clásico, lo romántico, lo melódico, lo armónico, lo tonal, a Bach, a Mozart, a Beethoven y a Wagner -en ese orden-, cuyo correlato cubano se materializa en

¹¹¹ El musicólogo Radamés Giro ha reeditado, recientemente, el texto de Carpentier *La música en Cuba* (2013), anejando al mismo -bajo el epígrafe *Temas de la lira y el bongó*- todo un compendio de artículos y crónicas carpenterianas relacionadas con el ensayo mayor. De ahí que, con la venia del editor, nos permitamos el uso de las nociones *lira* y *bongó* para la confección de los imaginarios consortes de este desigual casamiento -*Doña Lira* y *Don Bongó*-, cuya naturaleza gobernaría, según lo prescrito por Carpentier en su ensayismo musicológico, el origen, desarrollo y culminación de la música cubana.

Salas, Saumell, Espadero y Cervantes -el músico-. Don Bongó, por su parte, es trasunto sonoro del occidente africano, ergo simboliza al negro y sus polirritmias, la pentatónica, el canto antifonal, el *griot* (Acosta, 1982: 124), el ñañiguismo, el tambor, la maraca, la batería, el sonajero, el *swing*, la caja, el bombo y el timbal.

De la cópula *transcultural* entre Doña Lira y Don Bongó nace, en fin, el hijo, este es, el mulato, crisol de etnias, culturas y tradiciones; interpretando una música que también se sabe crisálida y compendio, *ajiaco* y sumario de los más ricos y variopintos paradigmas sonoros que han morado en el orbe. Recordemos que, lo sostiene Ortiz, “en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos” (Ortiz, 2002: 260), o sea, trátase de un nuevo e irreductible individuo. Dicha *transculturación* rítmico-sonora se encarna en el tratado carpenteriano a través de una holgada cantidad de músicos y géneros sonoros entre los que destacaríamos el *son*, la *contradanza*, el *tango*, Espadero, Ignacio Cervantes, Amadeo Roldán o Alejandro García Caturla, principalmente.

Esta es la principal tesis sostenida por el cubano a través de las cuasi cuatrocientas páginas de su historia de la música cubana: cópula de Doña Lira y Don Bóngo, sumario de moldes blancos -armónica, melódica y estructuralmente hablando- y rítmica negroide, de lo que resultará, por fin, una poética mestiza. Veámoslo a través de algunos ejemplos específicos tomados del tratado musicológico y seleccionados aleatoriamente sin ningún afán de sistematización, lo cual sería labor tan fatua como inútil por tautológica e inagotable.

Ya en su *Prefacio* a la propia obra Alejo Carpentier sugiere que “en todos los momentos de su historia, la isla de Cuba elaboró un folklore sonoro de una sorprendente vitalidad, recibiendo, mezclando y transformando aportaciones diversas, que acabaron por dar origen a géneros fuertemente caracterizados” (Carpentier, 2004: 10). Mismamente, en el primer capítulo del tratado *-El siglo XVI-* señala el autor que nada se observa en el sonido caribe “que no haya sido traído, de manera absolutamente comprobable, por influencias andaluzas y extremeñas, francesas y africanas”, para añadir en la misma página que “si algo, en la música cubana, está siempre fuera de todo misterio, es su vinculación directa con algunas de sus raíces originales, aun en los casos en que esas raíces se entretrejen al punto de constituir un organismo nuevo” (Carpentier,

2004: 31). Más adelante anotará preciso y categórico Carpentier que “si las coplas son de herencia española, los rasgueos son de inspiración africana. Los dos elementos, puestos en presencia, originan el acento criollo” (Carpentier, 2004: 46). En la misma línea teórica, apostilla el autor, en un fragmento del primer capítulo, que podríamos tomar cual conclusión accidental o provisoria de su principal línea de hipótesis y conjeturas, que “la cubanidad de la música criolla es muy relativa todavía, en la primera mitad del siglo XIX. Se debe más a inflexiones, a modalidades de interpretación, a malicias superficiales, que a una cuestión de gráfica” (Carpentier, 2004: 32). Por cierto que el principal artífice de esas inflexiones singulares y particularizadas es, por supuesto, el afrocubano o el individuo de tez negruzca.

No obstante, el primer gran caso de transculturación sonora postulado a través de las páginas de *La música en Cuba*, lo hallamos virtualmente en la sección última del primer capítulo, cuando, en el examen del *Son de la Má Teodora*, Carpentier describe la pieza en el punto de partida de la música cubana definiéndola cual “un proceso de transculturación destinado a amalgamar metros, melodías, instrumentos hispánicos, con remembranzas muy netas de viejas tradiciones orales africanas” (Carpentier, 2004: 49). En la misma línea, el pianista y musicólogo cubano Odilio Urfé refirió, años después, en una conferencia en la Biblioteca José Martí, impartida a 7 de noviembre de 1972 - *Bosquejo histórico sobre el origen y desarrollo del complejo musical y coreográfico del son cubano*- que “el *son* es la síntesis más decantada y original realizada por nuestro pueblo y sus músicos más representativos, sobre la base del caudaloso fondo integrado por las transculturaciones españolas y africanas” (Urfé, 1972: 2). El propio Nicolás Guillén confiesa, en conversación con Nancy Morejón, que en algunos fragmentos poéticos propios aparecen personajes y motivos inspirados en algunos sones cubanos como el *Son de la Má Teodora* -no en balde que uno de sus más celebrados poemarios lleve por título *Motivos de son*-: “la influencia más señalada en los *Motivos*, -y señala el autor discretamente- al menos para mí, es la del Sexto Habanero y el Trío Matamoros [...] Hay quien menciona a Langhston Hugues, a la Má Teodora y hasta un tomito de guarachas cubanas” (Morejón 1994: 41).

En el segundo capítulo del tratado musicológico *-El siglo XVII-*, Carpentier describe las músicas asociadas a los actos litúrgicos y populares del momento, que acompañaban, por cierto, los alocados bailoteos de un público multicolor en las plazas de la capital santiaguera, señalando sucintamente lo que sigue:

El negro tendría oportunidad de asimilarse melodías de la Península, aportando a su vez un elemento de enriquecimiento **rítmico** y **percusivo**. Dos culturas musicales -la una heredera del Occidente cristiano y de la tradición morisca; la otra, elemental, construida en función de **ritmos** y **percusiones** consideradas como valores en sí- se encontraban en esta encrucijada de rutas marítimas que era Cuba (Carpentier, 2004: 58) [la negrita es nuestra].

La tesis que postula que la música cubana es fruto de un casual acoplamiento entra la lira y el bongó será registrada por Carpentier en muchísimos pasajes más. Sin ir más lejos, el segundo ejercicio más evidente y plausible de *transculturación* rítmico-sonora (tras el *Son de la Má Teodora*) lo presenta el castrista en la disección del género *tango* en el segundo capítulo de su ensayo musicológico. Dirá taxativo el escritor que “en la *Guabina*, cantada en la Habana mucho antes de 1800, hallamos ya, perfectamente definidas, las características del llamado *tango andaluz*” (Carpentier, 2004: 63), para añadir y concluir ulteriormente que “demasiadas son las razones que nos induce a creer que el ritmo del *tango* se conoció en América antes que en la Península, y que fueron los negros los principales responsables de su difusión” (Carpentier, 2004: 64). Años más tarde, en 1954, en su *Breve historia de la música cubana*, texto que reseña sucintamente lo que el ensayo madre, compilado en una enciclopedia ilustrada que abarca las artes, las letras y las ciencias de la historia cubana, anotará Carpentier: “sabemos que mucho se bailaba y que esto facilitaba considerablemente el proceso de fusión de lo hispánico con lo negro” (Carpentier, 1994: 60).

La retahíla de ejemplos de esta índole pudiera redoblarse o elevarse al cubo. En el capítulo VI del manual *-Introducción a la contradanza-*, verbigracia, Carpentier apunta que los negros franceses, llegados de Haití tras las sublevaciones lideradas por Bouckman -acontecimiento histórico que, por cierto, será escuetamente literatulado en la segunda de las cuatro partes que integran *El reino de este mundo-*; los negros franceses, decíamos, desempeñarían “un importantísimo papel en la formación de la música cubana -hecha de elementos heredados y transformados- por la aportación de un elemento rítmico fundamental, que se incorporó lentamente con muchos géneros folklóricos de la isla: el *cinquillo*” (Carpentier, 2004: 130). El *cinquillo* es, según Carpentier, y no yerra en el intento, un elemento de ascendencia africana y este, junto a otros elementos de índole rítmico-interpretativa también de oriundez africanoide, es el que generará la reconfiguración de las músicas blancas: “las modificaciones de géneros europeos por obra de ritmos africanoides, se operaba en la isla al calor de *modalidades de interpretación* -

modalidades que no pasaban al papel sino al cabo de cierto tiempo-” (Carpentier, 2004: 133).

Mismamente, en el capítulo séptimo, dedicado a los negros, relata el autor que estos fueron “los creadores de una música mestiza, de la que toda raíz africana pura -en cuanto a melodía y ritmos rituales de percusión- ha quedado excluida” (Carpentier, 2004: 143). Según Carpentier, el negro añadía “un acento, una vitalidad, un algo no escrito, que *levantaba*” (Carpentier, 2004: 141). De ahí que en el ensayo *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música* se hable también de la inflexión particular, el acento, o “el lirismo venidos de *adentro*” (Carpentier, 1981: 175).

En la misma línea teórica, explicará el autor en el capítulo noveno de su ensayo madre *-Espadero, el romántico-* que “Gottschalk [antecedente de Espadero] fue, por lo tanto, el primer músico que utilizó en una partitura sinfónica la batería afrocubana - intento que solo volvería a cobrar realidad en 1925, con la *Obertura sobre temas cubanos* de Amadeo Roldán” (Carpentier, 2004: 203). Se reincide una vez más en el mismo patrón: el talante del *griot* negro cocinando musicalmente en un hogar de fogones y hornillos de ascendencia europea -del negro, el ritmo, lo dionisiaco; del blanco, la armonía, lo apolíneo-. Más tarde, también referirá el autor que “la *contradanza* se encontraba al final de una evolución de tipo rítmico y melódico -ritmo negro, melodía europea- que había durado más de ochenta años” (Carpentier, 2004: 225). Inclusive, cuando el cubano pasa a describir las propiedades del *danzón* relata que este “tal y como se tocó a partir de 1880, es una mera ampliación de la *contradanza*, con las puertas abiertas a todos los elementos musicales que andaban por la isla, cualquiera que fuese su origen” (Carpentier, 2004: 238), agregando después -curiosa finura- que “dentro de los hábitos auditivos del cubano se incluye una noción clara de las escalas pentatónicas chinas que, muy a menudo, aparecen en las danzas arrabaleras” (Carpentier, 2004: 238). No en vano, indicaría Ortiz, años después, en su tratado *La africanía de la música folklórica cubana* -reeditado, posteriormente, bajo el epígrafe *La música afrocubana-* que “en la música de Cuba han podido confluír cuatro corrientes étnicas, que *grosso modo*, pueden denominarse *india, europea, africana y asiática*, o también *bermeja, blanca, negra y amarilla*” (Ortiz 1974: 37), si bien agrega justo después que las culturas por él felizmente compendiadas bajo el rótulo de *bermejas* no han legado ningún elemento

rítmico o sonoro apto a ser considerado en lo que a la configuración definitiva de la música criolla atañe.

Los ensayos musicales de Ortiz y Carpentier se hallan, como vemos, en los preámbulos de un itinerario reflexivo de índole musicológica que entronca con las teorías más oficialistas de la historiografía musical caribeña en la actualidad. En ese sentido, sus aportaciones en el ámbito disciplinar de la musicología son absolutamente pioneras. Tratados como *Caribbean currents. Caribbean music from rumba to reggae* (1995) de Peter Manuel, *Músicas del Caribe* (1998) de Isabel Leymarie, o *Music of the Caribbean* (1996) de Beverly Anderson -insertos en la bibliografía crítica del presente proyecto- se hallan también en vías de identificar, desde variopintas perspectivas, “las raíces europeas y africanas de los ritmos” (López de Jesús, 2003: 19).

Finalmente, según Carpentier, es “gracias al *son* [que], la percusión afrocubana, confinada en barracones y cuarterías de barrio, reveló sus maravillosos recursos expresivos, alcanzando una categoría de valor universal”, rememorando así el trayecto suscrito por don Miguel de Unamuno -de raigambre manifiestamente martiana y romántica- que conducía el arte de lo específico a lo ecuménico, de lo local a lo universal, de lo *uno* a lo *diverso*, y viceversa, en un itinerario de ida y vuelta y de abajo a arriba. Esa senda, inexcusable y forzosa según el autor, por la que habrán de encauzarse las huellas del artista latinoamericano, hacedor de una poética mestiza, hallará su perfecto correlato en la obra de Amadeo Roldán que “siguiendo el camino inevitable para todo el que trabaja dentro de una órbita nacionalista, se desprende del documento folklórico verdadero [...], para hallar, dentro de sí mismo, motivos de catadura afrocubana” (Carpentier, 2004: 315). Lo mismo para Alejandro García Caturla que halló “una síntesis de todos los géneros musicales de la isla, dentro de una expresión propia” (Carpentier, 2004: 321). Puede decirse que ambos compositores se hallan, en definitiva, en el ciclo culminativo de la tesis mestiza postulada por Carpentier en *La música en Cuba*. El nacionalismo musical debe de ser, según el autor, de factura “cosmopolita” -entre comillas por cuanto su cosmopolitismo es una falaz variante de la cultura occidental-. En lo que pertoca al caso cubano, cabe reubicar el elemento negroide en un organigrama de tez blancuzca en aras de humanizarlo y *desfolklorizarlo*.

Tal noción, apenas desembrollada, en el tratado diacrónico del autor, será, como veremos, generosamente pautada en su ensayística musicológica en formato breve, en

escritos como *Tristán e Isolda en Tierra*, donde nos recuerda el castrista que el único método apto para *fixar y cantar* el *epos* mestizo es el del “hombre hallado dentro y no fuera, lo universal en lo local, lo eterno en lo circunscrito” (Carpentier, 1949: 11), o en *Del folclorismo musical* -sucinto ensayo que reseña en un plano diacrónico la caracterización del concepto *folklore*- en donde rememora Carpentier que “la corriente nacionalista folklórica que se afirma en nuestro continente en los alrededores del año 1920 -fecha en que Villa-Lobos se halla ya en plena producción- respondió a un proceso lógico, que expuse ya, hace años en mi libro *La música en Cuba*” (Carpentier, 1974: 47), para añadir, ulteriormente, que “los grandes monumentos musicales, aquellos que transformaron la fisonomía de la música en distintas épocas, poco o nada debían al folklore, sino a la expresión personal, síntesis de herencias culturales y raciales” (Carpentier, 1974: 49). O, finalmente, en *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música* afirma el cubano que la música caribe se constituye según “modos de cantar, de tañer los instrumentos, de manejar la percusión, de acompañar las voces [por parte del afrocubano, entiéndase]”, o, “a la inflexión peculiar, al acento, [...] -factores estos mucho más importantes que el material melódico en sí” (Carpentier, 1981: 175). Asimismo, es en este ensayo en donde Carpentier acuña, en detrimento de los posicionamientos teóricos esencialmente folklorizantes de Lydia Cabrera o Fernando Ortiz, las consideraciones subsiguientes:

Invirtiendo la escala de valores establecida por compositores latinoamericanos cuyas obras quedaron, por lo general, al margen de la historia de la música universal -esa es la triste verdad-, nos encontramos con que, por parte de ellos, hubo un malentendido inicial en cuanto a los enfoques de la música un tanto respetuosamente calificada por ellos de folklórica [...]. Pero no vieron esos menesteres de clerecía que cuando una música se nos muestra en “estado puro” de función ritual primigenia, no puede ser considerada todavía como música, puesto que ahí el significante responde a un significado debido a nociones que hemos perdido (Carpentier, 1981: 165).

Empiezan a esbozarse entonces, en los fragmentos que preceden al presente, algunas de las contradicciones que desunen el primer Carpentier -activo copartícipe del minorismos y del folclorismo más exacerbado; indicio de ello lo es, por cierto, la primera intentona narrativa del autor *¡Écue-Yamba-Ó!*- del Carpentier maduro, este es, el que nace en el ensayismo de cariz eufónico o sonoro de los años cuarenta.

De ahí, por cierto, las reticencias de Fernando Ortiz para con el ensayo *La música en Cuba* de Alejo Carpentier: “el estudio de la música afrocubana es, pues, muy difícil y **está por hacer** [...] el reciente libro de Carpentier sobre *La música en Cuba* es una

acertada apreciación de sus perspectivas históricas y **globales**” (Ortiz, 1974: 169) [la negrita es nuestra], por cuanto el castrista obvió de modo deliberado todo un bagaje sonoro de raigambre africanoide que sí estimó y ponderó con justeza y ecuanimidad Fernando Ortiz a través de su ensayística de calado musicológico -*La música afrocubana*, en cabeza-. Huelga decir que a través de las cuasi cuatrocientas páginas que ostenta el ensayo diacrónico del autor, en la sección dedicada al análisis y estudio del afrocubanismo musical, Carpentier se explaya apenas veinte páginas, lo cual es indiciario de una teoría sonora y mestiza -blanqueada, en el presente caso- según pautas y gustos muy personales, que acabará por convertirse en trasunto de la narrativa autoral.

Leonardo Acosta, en *Música y descolonización*, indica que con mucha frecuencia “encontramos libros que ostentan un título a la vez sencillo y abarcador: **Historia de la música**. Una simple ojeada al «índice general» de cualquiera de ellos basta para comprobar que se nos ha dado otra cosa: una historia de la música occidental” (Acosta, 1982: 13). Ocurre algo parecido con *La música en Cuba*, rótulo bajo el cual se engloban toda una serie de paradigmas sonoros de ascendencia europea, que desplazan el folklore afrocubano a un plano episódico. La obra de Esteban Salas o Espadero, por ejemplo, a la que Carpentier consagra decenas de páginas, se rigen por una imitación al uso del canon sonoro clásico y romántico, respectivamente, y como muestras, estamos ante un subconjunto de piezas de naturaleza francamente menor, en parangón a las sonatas de un Hayden o un Beethoven. La teoría programática sobre un arte mestizo que Carpentier desarrolla a través de las disquisiciones de *La música en Cuba* se sabe, en fin, profundamente jerárquica por cuanto suele supeditar a la *melos* blanca, el acento negro.

Vemos, en conclusión, que la transculturación musical postulada por Carpentier en *La música en Cuba* no deja de ponderar el elemento negro cual un trasunto de la otredad, lo extraño y exótico, que pasa a reubicarse en un entramado de elementos más complejos -estructural y armónicamente hablando- cuya simiente cabe buscar en el Viejo Continente. Ernesto Martín Ghioldi, en un breve opúsculo sobre la transculturación en la novela *Concierto Barroco*, señala que a fin de cuentas, “ningún elemento del sistema cultural fuente es reproducido de la misma forma una vez que es admitido en la cultura receptora. Estas situaciones de intercambio cultural son, como en *Concierto barroco*, de proyección recíproca y, por lo general, asimétricas” (Martín Ghioldo, 2007: 118). De ahí resulta, por tanto, la música cubana, con un poco más de Doña Lira que de Don Bongó, el

cual, en última instancia, no hace sino reubicarse para aportar el rasgo distintivo y el acento peculiar.

Veamos, en lo sucesivo, cómo se proyectan las desiguales nupcias entre Doña Lira y Don Bongó en el itinerario narrativo del autor y, más particularmente, en su novelita *Concierto Barroco* y en la obra *La consagración de la primavera*.

4.4. PROYECCIÓN DE LA TESIS SONORO-MESTIZA DE *LA MÚSICA EN CUBA* EN DOS NOVELAS DE ALEJO CARPENTIER: *CONCIERTO BARROCO* Y *LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA*.

Un día, contemplando un cuadro de Rivera, me fijé en una india que cargaba un bebé con ojos azules, y pensé que ahí se explicaba muy bien el mestizaje.

ARTURO PÉREZ REVERTE

La palabra mestizaje significa mezclar las lágrimas con la sangre que corre. ¿Qué puede esperarse de semejante brebaje?

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

La naturaleza simbiótica o mestiza de la prosa de Alejo Carpentier, desde *El reino de este mundo* en adelante, ha sido problemática prolijamente desembrollada por parte de los integrantes del aparato crítico carpenteriano a través de un sinnúmero de opúsculos, tratados mayores, tesis doctorales e insignes estudios. La cantarela viene de lejos y ya en 1970, por citar uno de los muchos ejemplos plausibles, Alexis Márquez Rodríguez en el manual *La obra narrativa de Alejo Carpentier* señaló, a tenor de la *teoría de los contextos* de ascendencia sartriana y que se agencia licencioso el autor cubano, que los *contextos raciales* propiamente dichos son particularmente significativos en las novelas y cuentos de Alejo Carpentier y representan el “punto de partida de una obra creadora en que el elemento racial va a estar muy presente” (Márquez Rodríguez, 1970: 164). Mismamente, en 1972, Klaus Müller Bergh postuló en el capítulo *Corrientes vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier* -sito en el compendio de textos críticos *Asedios a Carpentier*, compilados por el mismo erudito- que “el desarrollo de la constante preocupación americana, tanto como el entusiasmo por lo afrocubano reflejan directamente la influencia «minorista»” del cubano, para añadir a renglón seguido que “conviene ahora a nuestro propósito, averiguar el trasfondo surrealista de Carpentier y examinar cómo la nueva estética refuerza y ayuda a dar forma a la «mística americana»” (Müller Bergh, 1972[b]: 21); mística americana de inspiración surreal, como hemos sugerido, que acaba por desembocar en una narrativa de calado mestizo o *transcultural*. Meses después, en la misma línea teórica, Fernando Alegría en una sección

inserta en el *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra* titulada *Alejo Carpentier: El realismo mágico* puso mote, el estudioso, al *modus procedendi* que gastan autores como Asturias, Fuentes, Onetti o el propio Carpentier, denominando *tropicalismo* este entrelazar hábitos, creencias y tradiciones; trátase el *tropicalismo*, diría el erudito, de “una expresión artística en que en el fondo mágico de las culturas primitivas de América se funde con la belleza formal de la tradición barroca europea en un espléndido intento de interpretar el espíritu y la realidad ambiente del hombre del Caribe” (Alegría, 1972: 59). En tal caso se obvia, como vemos, el componente negroide o africanista y se prioriza el de prosapia indigenista. También Juan Barroso anota en el año 1977, en su delineación de las nociones *realismo mágico* y *real maravilloso* en el tratado «*Realismo mágico*» y «*Lo real maravilloso*» en *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*, cómo Carpentier “emplea el rejuego de los contrastes y las fluctuaciones del punto de vista [...], para elaborar artísticamente su interpretación de sucesos históricos y hechos geográficos americanos en los que se encuentra entretejida una realidad sorprendente” (Barroso, 1977: 90); realidad monumental, extraordinaria y barroca -ergo mestiza- que es heredad exclusiva del Nuevo Mundo.

En algunos más recientes monográficos, análisis y acercamientos a la prosa del autor se insiste prácticamente en lo mismo. Sin ir más lejos, en su tratado interdisciplinar músico-literario sobre la narrativa autoral, *Música y escritura en Alejo Carpentier*, Gabriel María Rubio Navarro revela lo que sigue en un itinerario reflexivo más bien genérico en torno a la naturaleza del arte y la literatura cubanas:

Desaparecidos los rastros de los indígenas de la isla, las sucesivas culturas concluyentes en ella formarán los términos de una suma cuyo resultado es Cuba. Las tradiciones europea -española y francesa principalmente- y africana, en constante generación de síntesis, tendrán la explicación de las manifestaciones artísticas cubanas a lo largo de su historia (Rubio Navarro, 1999: 38-39).

También en la primera sección del tratado *Alejo Carpentier. América la imagen de una conjunción*, intitulada *La América de Alejo Carpentier como lo verdaderamente real maravilloso*, Ángel Nogueira Dobarro describe el caribe novelístico carpenteriano como “narración de encuentros, la clarificación de etnias, mestizajes, músicas, ritmos y abrazos; toda una conjunción imaginativa y real” (Nogueira Dobarro, 2004: 7). Graziela Pogolotti habla, por su parte, en su descripción del ambiente plasmado en la novela *El siglo de las luces*, de “violento choque del agua dulce con el agua salada. Tras la violencia, surgió el germen de un mundo diferente, hecho de la yuxtaposición y del

mestizaje de lenguas y culturas” (Pogolotti, 2007: 83), -algo extrapolable, a fin de cuentas, al cronotopo ensayado por el autor a través de toda su novelística desde *El reino de este mundo*-. Finalmente, en el opúsculo muy sugestivamente titulado *Vivir, pensar, novelar el mestizaje* en la revista Casa de las Américas -solo accesible en la capital habanera-, Jean-Louis Joachim plantea que el mayor interés suscitado por la obra de Alejo Carpentier radica, precisamente, en el “temprano planteamiento de la muy actual cuestión del mestizaje [...]. Bien se sabe que esta problemática fue tarea de una vida, desde el momento en que a Carpentier se le evidenció el mestizaje hasta el de la elaboración de una *poética del mestizaje*” (Joachim, 2005: 238). Carlos Fuentes, con ocasión de concedérsele en 1994 el Premio Príncipe de Asturias de las Letras, había argüido precisamente, que “nuestra cultura es dos cosas: peregrina y mestiza. Mezcla de muchas razas y culturas: esta es la razón de su continuidad y su fuerza” (Fuentes, 1994: s.p.).

Recordemos, al hilo de todo esto, cómo el propio autor en su ensayo musicológico *Tristán e Isolda en Tierra Firme* postuló aquello de que “América habrá hallado su verdadera voz, cuando haya establecido verdaderas síntesis de sus herencias culturales y raciales y tenga una conciencia de la universalidad de sus mitos” (Carpentier, 1949: 25). O, en *Razón de Ser*, en el escrito que lleva por nombre *Conciencia e identidad de América* confesó, el castrista, cómo la historia del pueblo americano le parecía, en líneas generales, cosa distinta -lo que conlleva que América deba relatarse desde esa distinción-, “puesto que este suelo americano fue teatro del más sensacional encuentro étnico que registran los anales de nuestro planeta: encuentro del indio, del negro y del europeo de tez más o menos clara, destinados, en lo adelante a mezclarse, entremezclarse” (Carpentier, 1980: 3).

Este mestizaje idiosincrático del autor, que se va *desminorizando* y *desafricanizando* según pasan los años -Anke Birkenmaier habla de cómo el surrealismo actuó sobre el cubano “como catalizador cultural en los años treinta y avanzó la idea de una conexión artística moderna entre escritores de diversas procedencias culturales” (Birkenmaier, 2009: 20), que alejarían al primer Carpentier del agarrotado credo pregonado por el minorismo-; ese mestizaje, decíamos, quedó pautado definitivamente, según nociones de índole eufónica y/o musical, en los razonamientos y disquisiciones que han lugar en el ensayo musicológico *La música en Cuba*. Blanqueo, por tanto, que orienta

el mestizaje minorista o afrocubanista aireado por Fernando Ortiz y su séquito de discípulos, y que ensaya el joven Carpentier, -y en donde es Don Bongó quien lleva la batuta, y no Doña Lira, y en donde Don Tabaco monta más que Doña Azúcar- a un mestizaje de índole más europeísta en el que se prepondera el elemento blanco u occidental frente al indigenista, negroide o afrocubanista. Al decir de Louis-Philippe Dalembert, “la imagen del negro no es otra cosa que síntesis en la ideología carpenteriana” (Dalembert, 2007: 110), o sea, el elemento negro no tanto como núcleo protagónico o constructo central, sino como anejo o elemento adyacente de un organigrama más complejo en donde lo negro se supedita a lo blanco.

A partir de ahí, por tanto, todo es mestizo -blanqueadamente mestizo- en la prosa de Alejo Carpentier. Mestiza es la realidad entrelazada en el apologético prólogo a lo *real maravilloso* americano, que antecede *El reino de este mundo*, en donde se saluda el paisajismo monumental gobernado “por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, [...] por los fecundos mestizajes que propició” (Carpentier, 2011: 14) y en donde se exalta el folklore en su faceta más telúrica y elemental. Mestizo es también el campesino-guerrero-zahorí Ti Noel en su ascensión a la Verdad Suprema que ha lugar en la sección final de *El reino de este mundo*, esta es, que no hay meta alcanzable más allá de la tierra, solo rumbo y camino, dirección y sentido, a través de las elevaciones y caídas y de los ascensos y declives que, cíclicamente, rigen el destino de los hombres en el reino de este mundo. Mestizo es también, o debiera serlo, el arte latinoamericano según admite el innominado musicólogo de *Los pasos perdidos* -quien, por cierto, es también mestizo, por padre europeo y madre mulata, fruto de “un matrimonio cuya elaboración sentimental me resultaba obscura” (Carpentier, 2009: 261)-¹¹². Como mestizo es el ángel maraquero -la maraca del negro, las alas del blanco- contemplado por el innominado y mestizo personaje de *Los pasos perdidos* en el tímpano de una iglesia latinoamericana de trazado arquitectónico también mestizo¹¹³ (Carpentier, 2009: 297). Mestiza es la naturaleza del

¹¹² En una de sus múltiples disquisiciones raciales o identitarias el protagonista de *Los pasos perdidos* confiesa que “lo cierto era que esa viviente suma de razas tenía raza. [...] Más aún: llegaba a preguntarme si ciertas amalgamas de razas menores, sin transplante de cepas, eran muy preferibles a los formidables encuentros habidos en los grandes lugares de reunión de América, entre celtas, negros, latinos, indios y hasta «cristianos nuevos», en la primera hora” (Carpentier, 2009: 256).

¹¹³ En *El festín de Alejo Carpentier: una lectura culinario-intertextual*, Rita de Maeseneer indica que “Carpentier defiende el mestizaje mediante el ejemplo del ángel de las maracas [...] La literatura

ente americano según disquisiciones del personaje Esteban en la sección nuclear de *El siglo de las luces*, en donde este describe América en tanto que crisol adonde vinieron a converger, “al cabo de larga dispersión, mezclando acentos y cabelleras, entregados a renovadores mestizajes, los vástagos de las Tribus Extraviadas, mezclados, entremezclados, despintados y vueltos a pintar” (Carpentier, 2009[c]: 195). Hablará también Esteban, por cierto, de las nupcias entre la vihuela -Doña Lira- y la tejoleta -Don Bongó-, *melos* y ritmo, lo apolíneo y lo dionisiaco, mestizaje sonoro, canto transcultural, definitorio del hombre caribe; o ensalzará, más adelante, el “trascendental encuentro de la Oliva con el Maíz” (Carpentier, 2009[c]: 196). Mestizos son, a fin de cuentas, los banquetes improvisados por la Mayorala en la parte final de *El recurso del método* que “presentaban ahí [en París], como dispuestos en suntuoso bodegón tropical, los verdores del guacamole, los rojos del ají, los ocre achocolatados de salsas de donde emergían pechugas y encuentros de pavo” (Carpentier, 2006: 397), y que embarcaban, cual proustiana magdalena, al Primer Magistrado y a su hija Ofelia a un retorno a los goces y dichas de la infancia y juventud en territorio mestizo. Enrique, en *La consagración de la primavera*, hablaba, justamente, en alusión a los contextos culinarios, de “un mestizaje tricontinental -simbiosis de sabores- que eran el tamal, la hallaca, el congrí y el ajiaco” (Carpentier, 2004: 246). Mestizo es, mismamente, el *concerto grosso* festejado en el capítulo central de *Concierto barroco* y más blanco que negro, como advertíamos, pues en este Vivaldi, Haendel y Scarlatti pondrán la *lira* -la armonía, la *melos*, la solfa, el canto, los instrumentos musicales, la estructura, la tradición de oficio; lo apolíneo, en fin, frente a lo bárbaro-, mientras que Filomeno apenas aportará el *bongó* -esto es, lo primitivo y dionisiaco; el ritmo y el deje interpretativo merced a una batería, felizmente improvisada por el afrocubano, con “calderos de cobre, de todos los tamaños” (Carpentier, 2009[b]: 47)-. Y mestizo es, a fin de cuentas, el ballet stravinskiano proyectado por Vera, con músicos blancos y danzarines negros, a lo largo del odiseico itinerario que se va esbozando a través de las páginas de *La Consagración de la primavera*. Y así, por fin, en un encadenamiento de elementos mestizos que podría no tener final.

latinoamericana es un ángel de las maracas que se pierde en la gran biblioteca de Carpentier y sólo es asequible para quienes vean bien, lean entre líneas” (Maeseneer, 2003: 357)

A tenor de tal blanqueo, apuntó Müller Bergh en su estudio biográfico-crítico sobre el autor que la obra primigenia del cubano -entendemos que se refiere a *¡Écue-Yamba-Ó!* y a los libretos operísticos proyectados por el castrista- adolece de dos elementos que el propio Carpentier “ha señalado como caracterizadores de una narrativa hispanoamericana decadente y ayuna de autenticidad: el *criollismo* y la *denuncia política*” (Müller Bergh, 1970: 15), para agregar más tarde que nada tiene que ver la obra de madurez del intelectual con la concebida en pleno auge del minorismo folclorista y afrocubanista. Petrine Archer-Straw (2000) acuñó la noción de *negrofilia* a fin de recalcar la veneración que la vanguardia francesa del veinte -en especial el surrealismo- profesó a las culturas negras y africanoides. Tal fascinación, suscribe Anke Birkenmaier, “se manifestó en todos los aspectos de la vida parisina de entonces, en la moda, en el music-hall, en el jazz, en los periódicos y en las fiestas” (Birkenmaier, 2006: 25), y no tardó en engrosar las exaltadas preceptivas con las que el Grupo Minorista trataría de adoctrinar su séquito de adeptos y simpatizantes.

Asimismo, asumió Claude Dumas que en *Los pasos perdidos* -más que en *El reino de este mundo* incluso- no se postula *per se* “un rechazo completo de la cultura occidental [...] al igual que muchos otros de su generación, [Carpentier] encuentra la esencia de lo americano en una fusión de diversas corrientes culturales ya mencionada por Coulthard” (Dumas, 1970: 290). Proyecto inclusivo de lo afrocubano, entonces, sin que ello recabe en una hostil arremetida contra el credo estético pregonado desde Occidente.

Inclusive, según pasen los años, en la prosa del cubano se va advirtiendo una paulatina lateralización del personaje de tez negruzca -afrocubano, haitiano, africano o mulato; esclavo, bandolero o emancipado- quien va perdiendo carácter protagónico y va cediendo relevancia al criollo de ascendencia blanca o europea. Recordemos que los únicos personajes negros de Carpentier que ostentan un papel protagónico en su novelística nos son presentados en las dos primeras incursiones narrativas de mayor calado del autor: Menegildo, miembro de la comunidad afrocubana de inicios del XX, en *¡Écue-Yamba-Ó!*, por un lado; y Ti Noel, esclavo haitiano en las postrimerías del XVIII, en *El reino de este mundo*, por el otro. A partir de ahí, está el innominado protagonista de *Los pasos perdidos* -blanqueadamente mestizo- envuelto en un *affaire* amoroso con Rosario -la mujer telúrica, que no negra sino india-; el triángulo protagónico de

personajes blancos, integrado por Sofía -la acción-, Esteban -el escepticismo- y Víctor Hugues -la reacción- que rige el funcionamiento de la novela *El siglo de las luces*¹¹⁴; está, mismamente, el innominado -y blanco- acosado de *El acoso*, vejado y hostigado por un sangriento grupo de buscones pistoleros también blancuzcos, o, finalmente, por citar uno de los muchos, el grotesco *Cristóbal Colón* satirizado en *El arpa y la sombra*. Lo mismo para los protagonistas que integran los relatos compilados en *Guerra del tiempo*: el soldado raso heleno, español, neerlandés y norteamericano, varios y uno al mismo tiempo, pero todos albinos, que relatan el eterno retorno -la eterna cruzada del hombre- en el cuento *Semejante a la noche*; el Marqués de Capellanías que crece retrogrado en *Viaje a la Semilla*, o, finalmente, los Juanes de *El camino de Santiago*, uno y varios también, y, mismamente, níveos como el armiño. En fin, que casi todos blancos. Las únicas excepciones a la regla las constituyen, por un lado, el Filomeno de *Concierto Barroco*, que contrapuntea constante el Amo criollo de ascendencia europea, y el trompetista Gaspar Blanco en *La Consagración de la primavera*, por otro lado, de menor relevancia y significación en el conjunto de la novela que el primero. Por cierto, confesaba Carpentier en el *Diccionario de la música cubana*, editado en La Habana por Letras Cubanas en el año 1981, que el Gaspar Blanco de *La consagración de la primavera* puede entenderse cual el vívido correlato de otro trompetista negro: “En efecto, «Gaspar Blanco» es Julio Cuevas (1897-1975), quien en París, en 1934, fue contratado para un cabaret típico cubano” (Orovio, 1981: 109).

A tenor de tal blanqueo, apuntó el escritor en un prolijo opúsculo intitulado *Panorama de la música en Cuba*, publicado en *Conservatorio* en el número de enero-marzo de 1944, al que aludíamos más arriba, por cierto, en tanto que claro antecesor del ensayo madre *La música en Cuba*-; reseñó Carpentier, decíamos, en el mentado escrito, la febril polémica que en un plano artístico y musicológico se desataría entre guajiristas y

¹¹⁴ El único personaje de tez negruzca, prácticamente entre bambalinas, que asoma la cabeza en *El siglo de las luces* y que el autor parece invocar con el fin de excusarse ante su yo minorista de antaño es el doctor Ogé, amigo de Víctor Hugues: “el mulato es adepto y partidario de ciertas doctrinas esotéricas de origen africano tanto como de origen europeo. No se ignora que ejerce una medicina muy particular, impregnada del todo de las prácticas del Vodú” (Dumas, 1970: 338). Advirtamos cómo el elemento vudú, de especial relieve en tanto que elemento constitutivo en las páginas de *El reino de este mundo*, en *El siglo de las luces* se transforma en componente accesorio o, inclusive, anecdótico.

afrocubanistas, la cual se prolongaría por largos años¹¹⁵. Carpentier que, como sabemos, converge con los segundos, sentenciaba así:

Nuestro ingenuo grito de guerra era: «¡Abajo la lira, viva el bongó!». La lira era la ópera, la canción, el italianismo, la languidez. El bongó era, para nosotros, símbolo de lo rítmico, lo percusivo, lo neto, lo nervioso. Claro está -y puedo confesarlo ahora- [y no antes, en plena prédica minorista] que no nos ilusionábamos demasiado acerca de las posibilidades de lo afrocubano. Sabíamos que un folklore, por rico que sea, no puede alimentar eternamente a un músico que habrá de situarse, tarde o temprano, ante los problemas eternos de la música universal (Carpentier, 1994: 158).

Más adelante señalará el cubano que se hallaban, él y los orticianos prosélitos del afrocubanismo sonoro, “en la necesaria etapa del nacionalismo sinfónico -etapa observada en todas las escuelas incipientes de Rusia y Europa Central, y, más recientemente, en México, Argentina y Estados Unidos” (Carpentier, 1994: 159). Asimismo, en otro artículo de generosa extensión, en *Crónica* (La Habana) a 25 de octubre de 1951, publicado primeramente en la revista *Américas* en Washington D.C. el año anterior, titulado *Variaciones sobre un tema cubano*, el autor relató que la aversión suscitada por el elemento sonoro de naturaleza negroide en las dos primeras décadas del siglo XX alentó un retorno al folklore de ascendencia africana todavía vigente en la isla, enfatizado por el hecho de que los escritores y compositores de la etapa justamente anterior -la llama Carpentier *cosmopolita*- “habían cerrado los ojos, obstinadamente, ante la presencia del negro en la isla [...] Ahora en reacción contra ese espíritu discriminatorio, se iba hacia lo negro con un entusiasmo **casi excesivo**, hallando en su ámbito ciertos valores que se preferían a otros” (Carpentier, 1994: 169-170) [la negrita es nuestra]. De un obstinado desdén y aborrecimiento del elemento negro, entonces, a una sobreestimación o excesiva querencia del mismo, con la consabida omisión de otros principios sonoros de raigambre europea u occidentalista que acaso poseían un mayor lirismo poético o expresivo que el folklore de naturaleza negroide o africanista propiamente dichos.

¹¹⁵ En su tesis doctoral, *Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea*, Marta Rodríguez Cuervo describe la guajira como un “género de la cancionística urbana que alcanza gran popularidad a partir de las primeras décadas del siglo XX y se caracteriza por aludir idílicamente al ambiente campesino” (Rodríguez Cuervo, 2002: 20). O sea, la polémica se reduce a una cuestión de colorido: blanco *versus* negro, o, europeo *versus* afrocubano.

La oposición que integra el binomio guajiristas/afrocubanistas en un plano eufónico y/o musical se proyecta en otra serie de antagónicos, como pudieran serlo, desde un prisma literario, el antitético *Orígenes/Avance*, si bien el credo estético origenista es ulterior al minorismo pregonado desde *Avance*, o, en un aspecto más particular e individualizado, el que remite a la célebre polémica que confrontó el ideario musicológico de calado europeísta esgrimido por Sánchez de Fuentes y la doctrina sonora de naturaleza mestiza postulada por Carpentier en *La música en Cuba* (fig. IV).

Existe, mismamente, una leve discrepancia entre el *modus procedendi* que gastan determinados compositores como Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla en sus respectivas poéticas musicales, en tanto que, mientras el primero ejecuta su labor dentro de una órbita preferentemente folklorista y afrocubanista, el segundo en el colofón de su carrera -lo recalca Carpentier en sus susodichas *Variaciones sobre un tema cubano*- “propende a la síntesis, regresando a expresiones inspiradas en el pasado colonial de las danzas de Ignacio Cervantes, o en los cantos campesinos blancos (o guajiros) de Cuba, derivados del romance español” (Carpentier, 1994: 171); cantos que, durante años, se vieron injustamente ignorados y desatendidos por el afrocubanismo ortodoxo más oficialista. De ahí que no sea temerario aventurar que mientras el discurso roldaniano se nutre de elementos afrocubanos que todavía no se ven sitos en un contexto mayor que les permita reubicarse y reinterpretarse en sus funciones y significaciones dentro del universo musical caribe, en García Caturla (como en Villa-Lobos) el localismo folklorizante trasciende su carácter episódico dentro de un contexto estructural de inspiración blanca que le confiere al discurso sonoro un carácter innovador y mestizo que lo reubica en los cauces de la música clásica occidental. Sirva lo dicho para Caturla, para Lam, Villa-Lobos, Fuentes, Octavio Paz, Marino Picón-Salas y, por supuesto, para el Carpentier posterior a *La música en Cuba*.

AFROCUBANISMO / GUAJIRISMO

AVANCE / ORÍGENES

ROLDÁN / CATURLA

CARPENTIER MINORISTA / CARPENTIER MADURO



LA MÚSICA EN CUBA (1946)

Fig. IV

Si bien es cierto que no podemos hablar de una plena *origenización* de la prosa autoral según pasen los años, sí que cabe anotar, como ya hemos sugerido precedentemente, un paulatino proceso de *desminorización* o desfolklorización en el proceder del autor, sobre todo a raíz de la publicación del ensayo madre *La música en Cuba* (1946) y de su sucedáneo *Tristán e Isolda en Tierra Firme* (1949). Afirma Roberto Méndez Martínez que, merced a las reflexiones germanófilas trazadas en *Tristán e Isolda en Tierra Firme* -y merced también a la diacronía sonoro-especulativa ensayada por el autor en *La música en Cuba*-, se rompe con “la estrecha visión de «lo nacionalista», de «lo folclórico» como única posibilidad para hallar una imagen propia, oyentes y creadores pueden abrirse a una influencia europea sin perder los asideros locales” (Méndez Martínez, 2007: 220). Recordemos cómo Carpentier llegó a ser colaborador de la revista *Orígenes* en sus primeras zancadas, inclusive, renegó abiertamente del credo minorista en carta a Rodríguez Feo a finales de 1949 refiriendo cómo “el espectáculo de mi generación (la de 1927) me irrita bastante” (Feo, 1989:17), distanciándose deliberadamente, en fin, de algunos intelectuales cubanos como Jorge Mañach, obcecado abanderado del minorismo. Wilfredo Cancio acierta en señalar cómo el autor cubano halla “en el *taller renacentista* del grupo Orígenes una respuesta válida para sustentar un sentido de lo cubano que su generación no había podido resolver sin concesiones al costumbrismo folclórico, y en lo cual va implícita una autocrítica (*Ecué Yamba O*)” (Cancio, 2010: 252), además de un ensalzamiento de su poética mestiza en pleno proceso de blanqueamiento.

Hemos visto, definitivamente, cómo *La música en Cuba* prefigura el Carpentier maduro, ya alejado del minorismo ortodoxo, que eclosionará tras *El reino de este mundo*, lo cual se hará efectivo a través de todos los contextos y planos ensayados por el autor en su novelística general a partir de ese momento. Decíamos con anterioridad, acaso con otras palabras, que las coyunturas contextuales con que trabaja el autor se supeditan de forma automatizada al contexto racial o identitario, cuya naturaleza híbrida había sido descrita según pautas de cariz musicológico en el ensayo madre *La música en Cuba*. Pero lo que interesa ahora, sobre todo, ya que el carácter mestizo de la prosa autoral ha sido problemática no escasamente desembrollada por el aparato crítico carpenteriano, es constatar cómo la tesis de un mestizaje sonoro, postulada en el ensayo musical, se encarna en un formato mismamente musicológico en dos conocidas novelas del autor, a saber: *Concierto Barroco*, por un lado; y *La Consagración de la primavera*, por el otro, más allá de cómo actúe dicho mestizaje -blanqueado mestizaje- sobre el resto de coyunturas contextuales sondeadas por el cubano en su narrativa.

Concierto barroco encarna el tránsito (dialéctico) del *acá*, América, al *allá*, Europa, y retrata el itinerario que un Amo criollo y su criado de ascendencia afrocubana, Filomeno, protagonizan a la búsqueda de sus raíces y principio. El viaje, como en *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*, es iniciático y no se desarrolla únicamente en un plano espacial o geográfico, sino también en un plano ontológico y espiritual. Según se acerca el Amo (más tarde Montezuma, y, finalmente, Indiano) a la tierra de sus ancestros, más perdido se siente y más se aleja de su verdadera esencia. A menudo, perderse es encontrarse.

Ejemplo de ello es que, a su llegada a Madrid, el Amo, puesto ante las músicas, la gastronomía y la arquitectura del Mundo Viejo, prefiere su América a la Castilla de sus ancestros: “aquí, las ferias no tenían el color ni la animación de las de Coyoacán; las tiendas eran pobres en objetos y artesanías, y los muebles que en algunas se ofrecían eran de un estilo solemne y triste, por no decir pasado de moda” (Carpentier, 2009[b]: 32), inclusive, en lo que a meretrices y artes felatorias se refiere, prefiere su allá a nuestro acá, “donde un caballero de su mérito y apostura tenía que aliviarse con putas, por no hallar señora de condición que le abriese las cortinas de su alcoba” (Carpentier, 2009[b]: 32).

Asimismo, la percepción del Amo en torno a cómo debiera ser el arte y el canto practicados por el músico y rapsoda latinoamericanos va cambiando según progresa en su

itinerario, y, mientras que en la primera sección de la novela recela ante el deje interpretativo -licencia lo llama el Amo- con que su criado blanco, Francisquillo, tañe la vihuela “con singular acento abañejo” (Carpentier, 2009[b]: 15), o, mientras que en el segundo capítulo, ante el *concerto* mestizo divulgado por Filomeno a través de los versos de *Espejo de paciencia*, el Amo expresa su escepticismo ante el evento musical relatado por el poeta Balboa: “¿Blancos y pardos confundidos en semejante holgorio -se preguntaba el viajero-: ¡Imposible armonía!” (Carpentier, 2009[b]: 28), a partir de la tercera y cuarta sección del relato, en cambio, el Amo modera el tono ante el mestizaje sonoro, llegando a aborrecer los entremeses vizcaínos que “se acompañaban de músicas que si mucho divertían al negro por la novedad, bastante disgustaban al Amo por lo destempladas” (Carpentier, 2009[b]: 31), o montando en cólera ante la falseada historia de *Montezuma*, la ópera armada por el insigne Antonio Vivaldi en la parte final de la novela¹¹⁶. El músico se defenderá de las críticas del Indiano arguyendo taxativo: “no me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética” (Carpentier, 2009[b]: 75). La reflexión que se deriva de la ópera vivaldiana será, en fin, la culminación del periplo recorrido por nuestro aventurero -ya no Amo, sino Indiano-:

El Preste Antonio me ha dado mucho que pensar con su extravagante ópera mexicana. Nieto soy de gente nacida en Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo, hijo de extremeño bautizado en Medellín, como lo fue Hernán Cortés. Y sin embargo hoy, esta tarde, hace un momento, me ocurrió algo muy raro: mientras más iba corriendo la música de Vivaldi y me deja llevar por las peripecias de la acción que la ilustra, más era mi deseo de que triunfaran los mexicanos (Carpentier, 2009[b]: 82).

Con todo, lo que más nos interesa de *Concierto Barroco* es que la tesis sonoro-mestiza que Carpentier postula, audaz, a través de sus disquisiciones en *La música en Cuba* se hace efectiva en la novelita breve del autor en un plano, mismamente, musicológico, como lo testimonia, no únicamente la transformación que se va pautando en la perspectiva del Amo puesto ante músicas de toda índole (blancas, negras, mestizas, operísticas, populares, litúrgicas y profanas), sino también en las audiciones y actos performativos en que se ven envueltos los distintos personajes de la obra.

¹¹⁶ Cristian Montes anota que lo que se critica en la ópera vivaldiana es “la utilización de una temática foránea, sin poseer un conocimiento serio de ella [...] Queda desvelada, en consecuencia, la ignorancia del consagrado músico respecto a la realidad aludida por el mexicano” (Montes, 1998: 12).

En el opúsculo *Música e identidad en la novela Concierto barroco de Alejo Carpentier*, Cristian Montes ve plausible que en la novelita del autor la música se transforme “en un medio relevante para la configuración de una propuesta de identidad latinoamericana” (Montes, 1998: 7). En la misma línea reflexiva, Ernesto Martín Ghioldi apunta que la obra narrativa *Concierto Barroco* presenta esencialmente “un modelo de trama cultural compuesto por distintas culturas: una especie de tejido o entramado de culturas y tradiciones” (Martín Ghioldi, 2007: 108). Finalmente, en el que consideramos el mejor de los tres artículos mentados, Hortensia R. Morell indica, en *Contextos musicales en Concierto Barroco*, que la novela puede entenderse cual un examen que “tiene como última preocupación la de esclarecer en qué consiste el nacionalismo musical en la América Latina” (Morell, 1983: 337).

Lo cierto es que este indagar la identidad según nociones y pautas de cariz eufónico y/o sonoro es lo que había practicado el autor en su ensayo madre *La música en Cuba*, desde una expectativa interdisciplinar que colinda con lo antropológico y que toca de lleno lo musicológico. Hortensia R. Morell refiere, sin apenas entrar en ello, que “la lectura de *La música en Cuba*, [...], así como «América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música», su trabajo más sintético, son especialmente reveladores al espectador que acepta la invitación de «abrir el *Concierto Barroco*»” (Morell, 1983: 337).

En ese sentido, el bullicio de músicas de *Espejo de paciencia*, parafraseado por Carpentier, como hemos sugerido, en la segunda sección de su sucinta novela, donde vinieron a converger aborígenes, blancos y negros, con “flautas, zamponas y «rabeles ciento»” (Carpentier, 2009[b]: 27), no es sino la prefiguración de otro *concerto grosso*, más representativo, que aparece sito en la sección central del escrito y en el que un Vivaldi, un Händel y un Scarlatti maridan su *melos* con la audacia rítmica ensayada por el negro Filomeno. El disfrazado Amo -en un nuevo estadio identitario: *Montezuma*- asistirá impassible y boquiabierto al espectáculo de inusitadas sonoridades protagonizado por los mentados contertulios, cual asistió inerme y desvalido el indio cubano al desfile sonoro que blancos y negros representaron en Cuba a lo largo de los siglos, viéndose así colonizado melódicamente por el blanco y sometido rítmicamente por el negro, reduciéndose su aportación sonora a una luctuosa y espectral presencia.

Recordemos cómo, de hecho, Carpentier postuló lo mismo en *La música en Cuba*, en consonancia con la preceptiva musicológica aireada por Fernando Ortiz. Según ellos, la música aborígen ha de hacerse a base de hipótesis: “guiados por un provinciano prurito de restar importancia a las aportaciones negras que tanto contribuyeron a caracterizar la música cubana, algunos autores locales gastaron grandes energías en querer demostrar que dicha música cuenta [...] con la raíz aborígen” (Carpentier, 2004: 27). Más adelante, señala Carpentier que “los únicos instrumentos aborígenes que han perdurado son las *maracas* y el *güiro* -idiófonos similares a otros existentes en el África y que los negros traídos a Cuba, por lo mismo, adoptaron fácilmente-” (Carpentier, 2004: 31). Ahí va implícito, por supuesto, un ponzoñoso dardo al compositor cubano Eduardo Sánchez de Fuentes, quien prescribió erróneamente que la aportación musical negroide al folklore insular era algo más bien episódico o accidental, abultando la relevancia del aporte indigenista. Fernando Ortiz también anota, por su cuenta, que “de los *areítos* indios nada quedó más que un recuerdo [...] La supuesta indianidad de tal *areíto de Anacona* es el argumento principal y de más aparato de toda la teoría de Sánchez de Fuentes; pero carece de base alguna” (Ortiz, 1974: 96-97).

De esta guisa, el mestizaje musical que evoca el capítulo nuclear de *Concierto Barroco* que ensalza lo blanco y lo negro -supeditando, eso sí, el segundo al primero-, y que minimiza lo indígena, se convirtió en la tesis central del ensayo musicológico *La música en Cuba*, según la cual el más perfecto trasunto de la música nacional era fruto del encontronazo dialéctico -en un plano diacrónico- entre la *melos* blanca y la rítmica negra: “el negro tendría oportunidad de asimilarse melodías de la Península, aportando a su vez un elemento de enriquecimiento rítmico y percutivo” (Carpentier, 2004: 55-56). De ahí que cuando Filomeno trata de imponer su ritmo al concierto proyectado por Vivaldi, Händel y Scarlatti, el napolitano grite: “«¡Diablo de negro! [...] Cuando quiero llevar un compás él me impone el suyo. Acabará tocando música de caníbales»” (Carpentier 2009[b]: 51). De ahí también que Carpentier en *La música en Cuba* anote que la cubanidad de la música criolla “se deba más a inflexiones, a modalidades de interpretación, a malicias superficiales, que a una cuestión de gráfica” (Carpentier, 2004: 32); deje interpretativo, entonces, que es competencia exclusiva del afrocubano.

En la misma línea teórica, años después, en el ensayo intitulado *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*, indicará el

autor que en la constitución de la música nacional intervinieron factores de diversa índole, entre ellos, la inflexión peculiar, el acento o el deje interpretativo -los llama *contextos de ejecución*-, “factores estos mucho más importantes que el *material melódico en sí*” (Carpentier, 1981: 175). Estamos, en fin, ante un artefacto sonoro de factura blanca u occidental que al aclimatarse al entorno caribe recibe un acento de raigambre indiscutiblemente africanoide. Este es, según lo pautado por el autor en *La música en Cuba* -no sin la expresa reticencia del maestro Fernando Ortiz-, el correlato más íntegro y cabal de la música cubana. De ahí que podamos entender el acontecimiento musical delimitado en el capítulo nuclear de *Concierto Barroco* como metáfora del ensayo, cual un sinóptico recetario que reseña sucintamente lo que más proliza y detalladamente había sido desembrollado por el autor en su texto musicológico.

Asimismo, en la sección final de *Concierto barroco*, Filomeno acude a un concierto del trompetista Louis Armstrong en pleno siglo veinte, habiendo traspasado sucesivos estadios temporales y habiendo roto con la logicidad espacio-temporal (tiránicamente horizontal desde una perspectiva occidentalista) que rige la vida humana. Relatará el afrocubano en los últimos fragmentos del texto que “ahora reventaban todos, tras de la trompeta de Louis Armstrong, en un enérgico *strike-up* de deslumbrantes variaciones sobre el tema de *I Can't Give You Anything But Love, Baby*- **nuevo concierto barroco**” (Carpentier, 2009[b]: 90) [la negrita es nuestra]. ¿Jazz y barroquismo?, ¿swing y abigarramiento sonoro?, ¿a santo de qué lógica y de qué razonamientos el autor acaba por asimilar el concierto de Armstrong -que se desarrolla, entendemos, en un plano morfológico más bien llano y horizontal- al concierto barroco a la usanza europea, cuya naturaleza acumulativa y verticalidad resulta insoslayable?

Archisabido es que en su ensayo *Lo barroco y lo real maravilloso*, Carpentier acuñó aquello de que “toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criollidad” (Carpentier, 1981: 126). De ahí que existan aspectos diferenciales que distancien el concierto barroco a la usanza europea - que se acrece y vigoriza verticalmente, merced a un proceso acumulativo de voces, motivos y notas¹¹⁷-, y el barroquismo de filiación americana, cuya sustancia, según lo pautado íntimamente por el autor, se sabe indefectiblemente mestiza. El barroquismo

¹¹⁷ Véase, a tales efectos, cualquier preludio y fuga de Johann Sebastian Bach.

americano, a diferencia del europeo, es, por tanto, suma teológica, transculturación, amalgama racial, mescolanza de virtudes. Por tanto, el evento sonoro pautado por Filomeno, Händel, Scarlatti y Vivaldi en la sección nuclear de *Concierto Barroco* fue, ante todo, un concierto mestizo entre los blancos y el negro, o, lo que es lo mismo, un concierto barroco a la manera americana.

La principal tesis de *La música en Cuba* -acaso la única- fue, de hecho, esta: la que entendía la música cubana cual crisol o mescolanza, cual simiente que germina como resultado de un proceso de transculturación, que compendia, primordialmente, elementos negros y blancos. Por decirlo de otro modo, la música caribe es, según el autor, la manera como el negro se agencia lo blanco y europeo distorsionándolo y reelaborándolo. Carpentier lo desembrolla desde diferentes prismas en su historia musical cubana, pero en esencia siempre habla de lo mismo: “el negro hace *música blanca*, sin aportarle más enriquecimientos que los debidos a su atávico sentido del ritmo, que le lleva a acentuar de modo muy personal ciertos tipos de composiciones bailables” (Carpentier, 2004: 150), o, más adelante, a tenor de la poética caturlesca señala cómo “una fuerza bárbara, primitiva, es llevada al terreno de los instrumentos civilizados, con todos los lujos que puede permitirse un músico conocedor de las escuelas modernas” (Carpentier, 2004: 324). De ahí, nuevamente, los rasgos diferenciales que alejan el ensayismo musicológico carpenteriano del ensayo musical orticiano, por cuanto mientras el primero prioriza lo blanco desde una perspectiva inclusiva de lo afrocubano, el segundo enaltece lo negro en su faceta más pura y elemental.

La música en Cuba no es sino el artefacto que sirve para establecer una importante dicotomía entre el joven Carpentier, fiel prosélito del minorismo más ortodoxo, y el Carpentier maduro, cuya estética rehuye cualquier afán de ser sistematizado en tanto que obcecado militante del minorismo o acérrimo afiliado del origenismo. Bien es cierto, con todo, que el Carpentier maduro nunca abandonaría del todo ciertas problemáticas y preceptivas abiertamente aprehendidas en el ciclo minorista de su periodo de juventud.

Lo que ocurre en *Concierto Barroco*, ocurre, mismamente, en la extensa novela *La consagración de la primavera*, en tanto que en dicha obra se produce una proyección en un plano musicológico de la tesis mestiza -blaqueadamente mestiza- que fue pautada

en *La música en Cuba*. No sucede ello, empero, como veremos, con la misma explicitud que en la novelita breve del autor cubano.

En no escasos fragmentos de *La consagración de la primavera* carpenteriana se produce una priorización del elemento bárbaro y dionisiaco -el ritmo-, que es, ante todo, como hemos sugerido, competencia del negro y el afrocubano. Lo vemos en las elucubraciones de Enrique que, junto a Gaspar Blanco, describe un *bluesístico* evento en los términos que siguen: “fuesen de donde fuesen, todos los que me rodeaban, arrastrados por el ritmo, por la casi litúrgica repetición de una frase, se iban sumando al coro, por grupos” (Carpentier, 2004[b]: 171), o, más arriba, a tenor de unas reflexiones de índole musicológica, apunta Enrique que “tras del *drum* de la Nueva Orleans, habían llegado, en escuadrón cerrado, los claves y maracas, bongoes, timbales, güiros, cencerros, chachás, dientes de arado, econes, marímbulas de Cuba” (Carpentier, 2004[b]: 98), para añadir después cómo Osain-el-de-un-solo-pie, divinidad yoruba, “imponía sus pasos, contoneos, vueltas y revueltas, pulsiones rítmicas [...] donde quiera que sus cantores y músicos hiciesen sonar calabazas, maderas, parches, botijas, cilindros de hojalata, pieles de chivos”, materiales elementales tras de los cuales se recogían, según el autor, “las cansadas tripas de los violines” (Carpentier, 2004[b]: 98). Nuevamente, tácita y afectada priorización de Don Bongó frente a Doña Lira, si bien las simpatías de Carpentier para con la doña se saben cuantiosas y esmeradas.

En otro evento musical, que remite a las *big bands* frecuentadas por el excéntrico Oliveira en la lúgubre medianoche parisina en la primera parte de la *Rayuela* de Cortázar, donde interviene, nuevamente, el talentoso trompetista Louis Armstrong, nos hallamos, otra vez, ante la priorización por parte del personaje Enrique del discurso sonoro de naturaleza transcultural: “ahí había yo oído tocar, así, por gusto, por mejor conocerse unos a otros, por buscar variaciones posibles sobre una melodía, por divertirse, por jugar, por juntarse inesperadamente en prodigiosas *jam sessions*, a Duke Ellington, Louis Armstrong, Django...” (Carpentier, 2004[b]: 135). Más tarde, señala el autor, a tenor del *blusero* Paul Robeson que hallaba en su poética sonora una “fuerza del arte, de la elocuencia trascendida, magnificada, universal y sin tiempos” (Carpentier, 2004[b]: 172).

O sea, volvemos a dos de las tesis accesorias de *La música en Cuba*. Por un lado, la afectada o falseada priorización de lo rítmico y telúrico frente a la *melos* blanca -ensalzamiento de un Don Bongó que no deja de ser, como Fernando II de Aragón, el

cónyuge débil y afeminado, frente a la avasalladora y despótica Doña Lira- y, por el otro lado, el enaltecimiento del hecho sonoro de naturaleza transcultural, como lo vemos en las apreciaciones de Enrique puesto ante un concierto de *blues* o *jazz*, indistintamente.

Con todo, la principal tesis de *La música en Cuba* se hace de veras efectiva en *La consagración de la primavera* -novela- en los episodios centrados en la articulación y puesta en escena del ballet stravinskiano. Es Vera, la coprotagonista de la obra, quien concluye que si Nijinsky, primer coreógrafo de la obra stravinskiana, hubiese contado con bailarines negros, “su coreografía primera de *La consagración de la primavera* no hubiese sido el fracaso que fue” (Carpentier, 2004 [b]: 301). Recordemos que el estreno del ballet en el Teatro de los Campos Elíseos el 29 de mayo de 1913 fue un absoluto escándalo -que casi culmina en linchamiento- por su carácter preeminentemente vanguardista y atonal, y por el uso deliberado que el compositor ruso hizo de un instrumental percutido de naturaleza africanoide o primitiva en sus variadas secciones¹¹⁸. Vera señala que en su época la partitura del ruso “se tocaba ya en todas partes, pero que, como ballet, seguía siendo una obra malograda por el recuerdo de la absurda coreografía ruso-dalcroziana del estreno, no muy superada, para decir la verdad, por la harto esquemática concepción de Massine, en 1920” (Carpentier, 2004 [b]: 216).

De ahí que Vera proyecte, en aras de llevar al escenario la obra stravinskiana, un ballet mestizo, con músicos blancos y danzarines negros: la *melos* del blanco, y, en el presente caso, lo rítmico y coreográfico de mano del negro: “aquí [en Cuba] podría montarse una *Consagración de la primavera* con gente como la que acabamos de ver bailar. Con lo que llevan dentro, con su sentido del ritmo, habría poco que añadir. Entenderían muy pronto la rítmica de Stravinsky” (Carpentier, 2004[b]: 304). De hecho,

¹¹⁸ Martín Llade, en un opúsculo online titulado *La consagración de la primavera de Igor Stravinsky*, en la revista Melómano, relata cómo “todo el París Musical y la alta sociedad se habían congregado prácticamente para escuchar lo último de Stravinski. Ciertamente, la impresión general es que iban a encontrarse algo parecido a El pájaro de fuego o Petrushka, pero a partir de los primeros compases del solo de fagot que abre la obra todo se desbordó. A las risas y abucheos siguieron algunas deserciones de la sala y las protestas furiosas de quienes pedían silencio, por considerar aquello una obra de arte. Los gritos fueron en aumento y los bailarines eran incapaces de escuchar las indicaciones verbales de Nijinski, quien se desgañitaba entre bastidores subido a una silla. El escándalo degeneró en violencia física y Diaghilev no tuvo mejor idea que hacer apagar varias veces las luces de la sala, lo que empeoró las cosas, en lugar de atenuarlas. Stravinski, descompuesto, abandonó el teatro llorando, mientras que a Nijinski tuvieron que sujetarlo, pues estaba dispuesto a pegarse con el público. La representación no llegó a su fin” (Llade, 2015: s.p.).

para mayor inri, un poco más adelante, Vera y el director financiero del evento musical deciden complementar la obra de Stravinsky, que apenas alcanza los treinta y tres minutos de duración, con varios episodios musicales que incluyan, entre otros, las *Danzas breves* de Saumell o las dos *Rítmicas* de Amadeo Roldán (Carpentier, 2004[b]: 402), ambos autores diseccionados, justamente, en el ensayo madre.

En la sección final de la novela, Vera confiesa cómo soñaba “por vez primera, con la posibilidad de poner en escena una *Consagración de la primavera* muy distinta de la malísima, equivocadísima, de Nijinsky y María Piltz, basándome en danzas elementales, primitivas, hijas del instinto universal que lleva el ser humano” (Carpentier, 2004[b]: 577). Se reformula y reinterpreta, por tanto, el ballet stravinskiano, alcanzándose un estadio renovado y singular del mismo, perfecto trasunto del ente mestizo.

Hemos visto, en conclusión, cómo la sección central de *Concierto Barroco* y variados fragmentos de la prolija *Consagración de la primavera* carpenteriana encarnan la tesis sonoro-mestiza que el autor había desembrollado de modo sistematizado a través de su ensayo diacrónico especulativo, acaso de un modo más explícito en la novelita breve del autor. Quede patente, de todos modos, que la tesis de un arte mestizo en *La música en Cuba* no se hace efectiva en un plano única y exclusivamente musicológico o sonoro, sino que compendia y baña todos los contextos ensayados por el autor en su novelística, de lo *micro* a lo *macro*, y de lo particular a lo general, de las cocinas a los mitos y de los sonidos a lo ancestral.

CAPÍTULO V

LA ENSAYÍSTICA MUSICOLÓGICA EN FORMATO BREVE DE ALEJO CARPENTIER: HACIA UNA FALSEADA DELINEACIÓN DE LO ABSOLUTO.

Cada vez me doy más cuenta de que la poesía es un bien común de la humanidad que se manifiesta en todos los lugares y épocas y en cientos de personas [...]. Hoy en día la literatura nacional ya no quiere decir gran cosa. Ha llegado la época de la literatura universal y cada cual debe poner algo de su parte para que se acelere su advenimiento. No obstante, ni siquiera valorando de este modo lo que es extraño a nosotros deberemos apegarnos a ningún aspecto particular ni pretender verlo como un modelo. No hemos de pensar que lo adecuado es lo chino, o lo serbio, o Calderón, o los Nibelungos, sino que, puestos a escoger un modelo, debemos volver siempre a los antiguos griegos, en cuyas obras aparece representado en todo momento lo bello.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

El hombre hallado dentro y no fuera, lo universal en lo local, lo eterno en lo circunscrito. Ese sistema, ese método de acercamiento, único posible en América, es de pura cepa romántica, puesto que tiende a fomentar un necesario nacionalismo prólogo de un más amplio y más profundo conocimiento de la realidad circundante. El nacionalismo, bajo cualquiera de sus formas, es una noción que debemos al romanticismo.

ALEJO CARPENTIER

5.1. ASPECTOS Y ESTRUCTURA DEL ENSAYO *TRISTÁN E ISOLDA EN TIERRA FIRME* Y DE SUS INTERTEXTOS CON EL ENSAYISMO GENERAL DEL AUTOR.

Sin lugar a dudas, *Tristán e Isolda en Tierra Firme* debe de ser uno de los escritos más extraños e ignotos del escritor-musicólogo Alejo Carpentier; pieza ensayística clave de unas treinta o cuarenta páginas de extensión cuasi absolutamente desatendida, hasta

día de hoy, por parte de los integrantes del aparato crítico especializado en el autor¹¹⁹. La obra no se halla inserta en ninguna de las compilaciones ensayísticas del cubano y, de hecho, lleva décadas descatalogada en el mercado editorial a la espera de ser reeditada u olvidada entre las crónicas periodísticas y los opúsculos del escritor, apilados entre los polvorientos estantes de alguna triste y desvencijada hemeroteca habanera.

Hace apenas dos años, en mayo de 2012, merced a la labor realizada por la institución cultural Casa de las Américas -de carácter presumiblemente no gubernamental, aunque adscrita al Ministerio de Cultura de Cuba y dirigida desde 1986 por el recalcitrante castrista Roberto Fernández Retamar¹²⁰-, se nos permitió el acceso a tal fuente bibliográfica tras ser esta digitalizada y colgada en el vastísimo océano de circuitos, archivos y documentos electrónicos que arman la realidad virtual.

El ensayo *Tristán e Isolda en Tierra Firme* fue publicado originariamente, tal y como se ha sugerido con anterioridad, el 4 de setiembre de 1949 en la revista venezolana *Cultura Universitaria* del periódico *El Nacional* y, a lo largo del mismo año, en la Imprenta Nacional de Caracas donde el texto aparece oportunamente acompañado del subtítulo “reflexiones al margen de una representación wagneriana”. Dicho escrito, que es “contemporáneo del ensayo-prólogo a *El reino de este mundo* y reverso de la misma moneda respecto de este” (Baujin, 2006: 85), lleva implícita la tensión entre la *polis* y la *cosmópolis*, entre lo local y lo absoluto (Pogolotti, 2007: 27) y entronca, a su vez, con toda una línea de reflexión de raigambre eminentemente romántica -germanófila por momentos-, como lo pone de manifiesto el propio autor en los sucesivos fragmentos de su texto:

Viejo ya, Víctor Hugo declaraba (en 1869) que el romanticismo había sido algo como la revolución francesa hecha literatura. En todo caso, una nueva **Declaración de Derechos del Hombre** [...] desde el *Sturm and drang*, desde *Freischütz*, la *Novena Sinfonía*, el prefacio de Cromwell, el “caballero de Aquitania” de Nerval, los

¹¹⁹ En la detallada bibliografía crítica del autor confeccionada por el Centro Virtual Cervantes dicho escrito siquiera aparece citado. Tampoco en determinados manuales especializados en la vertiente musicológica del cubano, por ejemplo, *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier* (1981) de Leonardo Acosta o *Música y escritura en Alejo Carpentier* (1999) de Gabriel María Rubio Navarro. El principal motivo que ha llevado al desconocimiento del citado texto puede ser que apenas haya sido editado en un par de ocasiones desde su publicación en 1949.

¹²⁰ En el *Informe secreto sobre la Revolución Cubana*, Carlos Alberto Montaner describe a Retamar como “poeta de segunda fila que devino furibundo comisario cultural y cazador de brujas democráticas” (Montaner, 1976: 143).

Caprichos de Goya, *Tristán, Peleas y Melisenda*, *La Consagración de la Primavera*, obras todas englobadas dentro de la misma órbita (Carpentier, 1946: 18) [la negrita es nuestra].

En el fragmento de Goethe, perteneciente a una conversación con Johann Peter Eckermann, fechada a 31 de enero de 1827, con que hemos dado apertura al presente capítulo, el autor alemán persevera precisamente en delinear una noción de literatura ecuménica -muy al uso de Hugo y Carpentier-, que trascienda las diferencias más elementales que disgregan pueblos y naciones, y que a su vez se abraza de lleno a un trasfondo común y universal, ético a la par que estético. Goethe dictaminaría, como también lo sugiere Andrés Kurz, “que las literaturas ya no podían reflejar el espíritu de un pueblo concreto, ya que la poesía es un fenómeno global que refleja y expresa sentimientos universales y atemporales” (Kurz, 2007: 42), instituyendo así el concepto *Weltliteratur* -literatura mundial-. En la misma línea, Friedrich Schlegel habría vislumbrado en el año 1798 el devenir de una poesía llamada a hacerse indiscutiblemente universal: “la poesía romántica es una progresiva poesía universal. Su destino no es solo volver a reunir los géneros divididos de la poesía [...] Quiere y debe, ora mezclar, ora fundir la poesía y la prosa, la genialidad y la crítica, la poesía artística y la natural” (Schlegel, 1976: 182). No en vano, años más tarde, algunos poetas como Poe, Mallarme, Rimbaud o Verlaine tratarían de emular el lenguaje de la música en aras de rebasar los límites impuestos por la propia palabra y acceder así a un *decir* prístino, único y absoluto -*prebabélico* si se quiere-, conciliador de todas las visiones, ideologías y naciones.

Vemos, en definitiva, que lo nacional y lo vernáculo, que despuntan con el advenimiento del Romanticismo, se descubrirán como principio que prontamente revelarán su insuficiencia, o en palabras de Claudio Guillén: “el nacionalismo ascendente es lo que cimentará un internacionalismo nuevo” (Guillén, 1985 :42).

A esta línea de pensamiento que emerge con el Romanticismo y que se convierte en uno de los ejes centrales del ensayo *Tristán e Isolda en Tierra Firme* cabría añadir otro itinerario reflexivo, recurrente de la ensayística autoral, que entronca directamente con la estética unamuniana: “ya se va cobrando conciencia [anota Carpentier en su escrito musicológico] de que lo universal se alcanza mucho mejor cuando se sigue el camino señalado por Don Miguel de Unamuno” (Carpentier, 1949: 11), esto es, de dentro a fuera; de lo propio y lo circunscrito al todo y a lo absoluto, de lo perecedero y lo efímero a lo perpetuo y a lo eterno. Este principio axiomático de filiación manifiestamente romántica -

también martiana-, que será apadrinado y reformulado *a posteriori* por el bilbaíno don Miguel de Unamuno se constituirá en médula espinal de la estética carpenteriana, así como en amazón teórico-filosófica sobre la que el autor desarrolla su ensayística musical en formato breve.

Será originariamente en un artículo periodístico titulado *Castilla y el paisaje en la música nueva*, publicado en el Diario de la Marina, a 26 de junio de 1927, en la Habana, donde Carpentier delinea por vez primera tal tensión entre *polis* y *cosmópolis* citando sin ningún tipo de reparo al escritor bilbaíno hacedor de *nivolos*: “es dentro y no fuera donde hemos de buscar al Hombre: en las entrañas de lo local y circunscrito, lo universal, y en las entrañas de lo temporal y pasajero, lo eterno” (Carpentier, 1994: 400). A partir de ahí, como apunta José Antonio Baujín, “la idea conocerá mil formulaciones en Carpentier a lo largo de toda su vida, siempre remitiendo a la fuente unamuniana” (Baujín, 2006: 91), alcanzando por fin su ciclo culminativo en las elucubraciones trazadas a través de los ensayos *Tristán e Isolda en Tierra Firme* y *Del folklorismo musical*, piezas maestras definitorias de la estética autoral¹²¹.

Con todo, sería errado hablar de un trasvase directo y deliberado de los preceptos esbozados y desarrollados en la estética unamuniana a la prosa y ensayística del autor cubano, en tanto que es de sobras conocida la aversión que Alejo Carpentier profesó a determinados artistas y escritores noventayochistas como Ortega, Azorín, Pío Baroja o, inclusive, el propio Unamuno entre otros, y en tanto que, como veremos, los puntos de contacto entre la estética de ambos son más bien someros y eventuales.

Ya en el ensayo literario *Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana*, sin ir más lejos, confiesa Carpentier que Azorín le fue antipático desde el principio, “no por el contenido de sus escritos sino porque me parecía que ofrecía una imagen convencional de Castilla, de España, tan falsa, tan fuera de verdad, tan despojada de toda realidad como podían serlo [...] las pandeetas españolas para uso

¹²¹ Por poner dos ejemplos del funcionamiento de este principio axiomático en la ensayística carpenteriana, notemos cómo describiendo a Leiris, Carpentier señala que el *modus procedendi* gastado por el escritor pasa por “partir del rincón propio y subir de lo particular a lo universal” (Carpentier, 1981: 46). En la misma línea, cuando habla de Faulkner apunta como este supo “elevar a la categoría de *universal* lo que es sencillamente *local*” (Pageaux, 2004: 115).

del turista” (Carpentier, 1980: 71-72); o sobre Pío Baroja apunta el cubano de modo tajante:

Iba camino de ser un gigantesco escritor y no llegó a serlo del todo porque, a partir de cierta época empieza a escribir de cualquier manera [...]. Si nos ponemos a desmenuzar sus párrafos: habla en *Aurora Roja* de un personaje que llevaba <<un sombrero puntiagudo en la cabeza>>... ¿Y dónde debía llevarlo?” (Chao, 1985 :17).

Finalmente, sobre el propio don Miguel de Unamuno indica Carpentier que “no es santo de mi devoción (por haberse lamentado en el final de *El sentimiento trágico de la vida* de que Cuba hubiese dejado de ser colonia española)” (Carpentier, 1981: 142).

De hecho, solo será el autor de las *Sonatas*, don Ramón de Valle Inclán, quien salve Alejo Carpentier en su crítica periodística de juventud y de madurez y en eventuales fragmentos de su ensayística literaria. De ahí, por cierto, los artículos de José Antonio Baujín, *La obra de Valle-Inclán en la ficción carpenteriana: un abanico de relaciones transtextuales* (2005) y *Carpentier: de las lecturas a los juicios críticos sobre la obra de Valle-Inclán* (2006)¹²².

A la aversión congénita del cubano por la plantilla de noventayochistas, cabe recordar que la estética de Unamuno destaca precisamente por su intrínseca hibridez y por amalgamar en su seno elementos heterogéneos tomados de sistemas filosóficos completamente dispares, sino opuestos (Schopenhauer, Hegel¹²³, la escolástica, Krause y Kant, entre otros¹²⁴); todo ello siempre bajo el signo de la Cruz o del más rancio y

¹²² Precisamente en un artículo del cubano sobre Valle, muy sugestivamente titulado “Lo local y el localismo” fechado a 29 de noviembre de 1952, y perteneciente a la columna venezolana *Letra y solfa*, apunta el autor: “Así tomemos las cuatro *Sonatas* de Valle-Inclán, recientemente traducidas al francés y publicadas en un solo volumen. Nada han perdido de su frescor, de su gracia, de su elegancia, al ser leídas en un idioma que no sea el castellano [...]. En la hermosa tetralogía del marqués de Bradomín, don Ramón sigue siendo una suerte de Stendhal barroco, que no necesita del localismo para pensar y sentir en español de buena cepa” (Carpentier, 2001: 70). También en la citada conferencia *Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana* sugiere Carpentier que el autor gallego puede considerarse “el más barroco de los escritores del siglo XX” (Carpentier, 1980: 69) y su obra *Tirano Banderas* un fáctico antecedente de la novela *El recurso del método* y del subgénero narrativo *novela de dictadura*.

¹²³ Escribe Unamuno a Federico Urales en carta fechada en 1901: “Aprendí alemán en Hegel, en el estupendo Hegel, que ha sido uno de los pensadores que más honda huella han dejado en mí. Hoy mismo creo que el fondo de mi pensamiento es hegeliano” (Urales, 1968: 161).

¹²⁴ Véanse a tales efectos los artículos de Pedro Ribas *Unamuno lector de Hegel o Unamuno y Schopenhauer: el mundo onírico* donde señala el autor: “Miguel de Unamuno fue un destacado conocedor de la filosofía alemana de la Ilustración y del siglo XIX. Entre los nombres de autores alemanes que mencionó a menudo o leyó con alguna profundidad cabe recordar al ilustrado Kant, al vitalista Nietzsche, a los idealistas Hegel y Schopenhauer. [...] Cabría también mencionar a Marx, cuya obra *El capital* se halla en el Archivo de Unamuno con subrayados (en el Libro I) que demuestran su lectura por el jovial bilbaíno,

retrógrado catolicismo. Explica Ciriaco Morón Arroyo que “Hegel resuelve la angustia en la libertad y progreso de la edad moderna; Unamuno [en cambio] está de vuelta del progreso y busca un dios personal y una inmortalidad a la manera como creían en ella los «ingenuos católicos medievales» (Morón Arroyo, 1971: 314). En ese sentido, podemos decir que Carpentier -ateo confeso- hace una lectura interesada de la estética unamuniana seleccionando de esta lo que le resulte más útil y sugestivo, esto es, su *adentro-afuera* y su proyección de lo propio a lo absoluto.

Si analizamos detenidamente los puntos de encuentro entre la estética unamuniana y la carpenteriana, constataríamos que estos se reducen a una serie de principios axiomáticos antes que a una coincidencia más bien de fondo. Por poner un ejemplo, la noción unamuniana de *intrahistoria* entendida como tradición rediviva, soportal del presente; o en palabras del propio Unamuno como labor de las madréporas suboceánicas que echan “las bases sobre las que se alzan los islotes de la historia” (Unamuno, 1991: 50) choca de lleno con el concepto de tiempo histórico delineado por el autor cubano en su novelística y cuentística generales:

Carpentier perceives two different kinds of time based upon two different perceptions of reality. One is African. It is the eternal, absolute time of the archaic religions, of the Oriental perceptions of reality [...] Contrasting to African time is the Western perception of historical time¹²⁵” (Tusa, 1982:10-11).

De este modo, mientras que en Unamuno la historia y la *intrahistoria* se exhiben como nociones de gran dinamicidad -relacionables colateralmente con el *Volksgeist* hegeliano- y fundamentalmente horizontales y evolutivas, en la narrativa de Carpentier se produce una confluencia de tres estadios temporales -los citados por Bobs M. Tusa y uno más-: en primer lugar, un tiempo horizontal, dinámico y evolutivo de ascendencia indiscutiblemente occidental, en segundo lugar, un tiempo cíclico -schopenhaueriano o spengleriano si se quiere-, estático e invariable, que bien podría ser transferencia implícita de las cosmovisiones mexica o maya indistintamente y; finalmente, un tiempo simultáneo

sobre todo durante su etapa socialista. Podrían mencionarse otros varios nombres como Herder, Humboldt, Goethe, Hölderlin y una buena lista de escritores” (Ribas, 1996: 101),

¹²⁵ “Carpentier percibe dos tipos de tiempo diferentes basados en dos percepciones distintas de la realidad. Uno es africano. Este es lo eterno, el tiempo absoluto de las religiones arcaicas, la percepción oriental de la realidad [...] Frente al tiempo africano está la percepción occidental del tiempo histórico” (la traducción es nuestra). De esa simultaneidad de mirares y perspectivas aflora, de hecho, la noción de *lo real-maravilloso* americano que Carpentier delinea en su antológico prólogo a *El reino de este mundo*.

y de naturaleza armónica que viene a hacer confluír en un mismo plano espacio-temporal infinitud de épocas, hechos e individuos -como en el palpito de un instante verá el personaje de *El Aleph* de Borges el orbe todo al escudriñar, ojo avizor, la superficie de la tornasolada esfera fantástica que sostiene entre sus manos: “vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó” (Borges, 2009 :192)-. La superposición de tales planos temporales se hace efectiva en el conjunto de relatos breves que integran la *Guerra del tiempo*, entre ellos, *Semejante a la noche*, *El camino de Santiago* o *Viaje a la semilla*, y en novelas como *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos*, *Concierto Barroco* y, en parte también, *El siglo de las luces*.

Vemos, por tanto, que las simientes del escrito *Tristán e Isolda en Tierra Firme* florecen y medran merced a la libre reflexión que se deriva del apadrinamiento de algunas máximas y apotegmas unamunianas, y a una lectura y apropiación de unos postulados universalistas de calado eminentemente romántico.

En dicho texto, el autor propone -la ópera wagneriana no es más que un mero pretexto- una desprovincialización del arte vernáculo y de la denominada novela regionalista latinoamericana, tan denostada por el propio Carpentier en su ensayística de cariz literario y en sus apreciaciones realizadas en un sinnúmero de conferencias, señalando, a fin de cuentas, lo que será “el tránsito de lo descriptivo a la búsqueda de una interpretación, de la balcanización a la integración” (Pogolotti, 2007: 92).

Si tal y como hemos anunciado en el capítulo precedente, *La Música en Cuba* (1946) se sabe el estudio diacrónico -representado en un vector horizontal- de un proceso de amalgamas y mezcolanzas raciales inauguradas con el Descubrimiento y que se prorrogan hasta nuestros días, así como la postulación de un arte musical mestizo, de componentes negroides y europeos principalmente, -propuesta de un mestizaje musical enteramente extrapolable al laboratorio creativo del novelista-; *Tristán e Isolda en Tierra Firme* (1949) es el escrito donde Carpentier sugiere la desprovincialización de ese arte mestizo, en un itinerario -trazado en un vector vertical- de lo vernáculo a lo ecuménico y de lo específico a lo total (fig. 1).

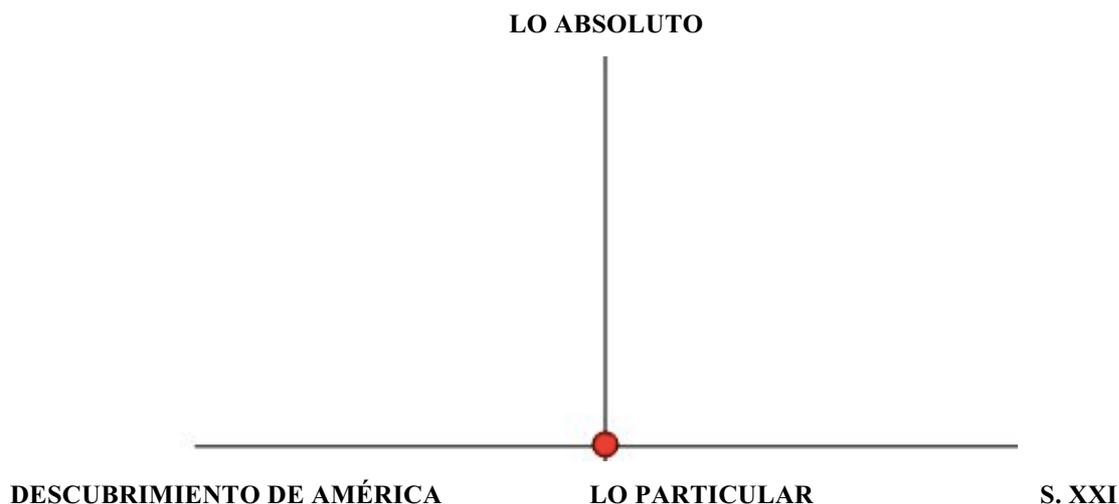


Fig. I

De esta manera, quedan delineados los dos ejes sobre los que se cimienta la estética carpenteriana cuya problemática será abordada, primeramente, en la ensayística musicológica del autor y puesta en práctica en su novelística y ensayística literaria ulterior. La década de los cuarenta es, en definitiva, como indicará Gabriel María Rubio Navarro, un período poco conocido por la crítica en el que “el escritor va cimentando su prosa posterior” (Rubio Navarro, 1999: 76) a partir de los citados ensayos.

Si abordamos el análisis estructural de *Tristán e Isolda en Tierra Firme* se pueden detectar insertas en el cuerpo del texto tres secciones diferenciales que nos ocuparemos de caracterizar en lo sucesivo. En primer lugar, van unos tanteos introductorios de índole musicológica y wagneriana sobre la ópera del músico de Leipzig; a continuación, una sección nuclear contenedora del *meollo* y la sustancia que rige y gobierna el propio texto, y, finalmente, a modo de sucinto colofón, unos párrafos concluyentes, en formato de anecdóticas e inocentonas reflexiones, que sirven para cerrar el hilo reflexivo.

En un primer subconjunto de fragmentos introductorios, Alejo Carpentier testimonia la motivación original de su ensayo que no fue otra sino el ensalzamiento y registro de un evento tan importante como pudo serlo “el estreno del drama lírico *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, en octubre de 1948 en el Teatro Municipal de Caracas” (Méndez, 2009: 3) en un tono, como veremos, de índole más o menos informativa y reporteril: “Pronto se agotan las localidades del teatro, y con ellas, en plaza. Los libros que tratan sobre la obra de Wagner, y los discos de *Tristán*. Los pianos, todos, gimen el tema del *Preludio*” (Carpentier, 1949: 5), o un poco más adelante: “y el día de la primera

representación mil trescientas personas asisten a la muerte de Isolda, próxima ya la madrugada, sin que nadie piense -por admiración, por respeto, por placer, por vanidad o por temor al qué dirán- a dejar su asiento” (Carpentier, 1949: 5).

Parece ser que Carpentier pretende enfrascarse, en un primer instante, en la redacción de una dilatada crónica centrada en la recepción venezolana de la ópera del compositor alemán, lo cual entroncaría a la perfección con la precedente labor periodística de cariz germanófilo-wagneriano del cubano. A fin de cuentas, la correlación Wagner-Carpentier y el apasionamiento del segundo por lo que a la música del primero atañe viene de lejos, como lo corroboran algunos artículos primerizos del joven y precoz Carpentier, entre otros, *El concierto de la Orquesta Filarmónica de La Habana*, en la revista *Heraldo* (La Habana), publicado a 6 de octubre de 1924, en la sección *Espectáculos y conciertos*, o el escrito aparecido en la misma revista, a 19 de octubre de 1924, *Las tendencias actuales del teatro lírico*, donde el autor incorpora sucintamente algunas consideraciones encomiásticas para con la labor del compositor germano: “con el triunfo del arte wagneriano el drama lírico estaba creado” (García Carranza, 1984: 32).

Mismamente, unos meses más tarde, el 3 de abril de 1925, se publicaría en la revista *Carteles* el opúsculo intitulado *Wagner: su lucha por conquistar la popularidad*, el cual también sería reproducido por *El País* habanero el 6 de agosto del mismo año. En dicho artículo, el autor da un repaso conmemorativo a la complicada acogida crítica que Europa le brindó al maestro de Bayreuth en sus primeras intentonas de hacerse un hueco en el suntuoso mercado operístico:

Una caricatura muy en boga a mediados del siglo pasado, y de una gracia indiscutible, pintaba mejor que cualquier comentario el estado de ánimo del público ante la revelación de las primeras concepciones wagnerianas. El dibujo representaba a un espectador entrando en un palco de la Ópera de París durante la representación de *Tannhäuser*. El acomodador, lleno de amabilidad, le advertía: “Puede dormir aquí si le place. Lo que le está prohibido es roncar, pues no debe usted interrumpir el sueño del espectador que se halla en el palco de al lado...” (Carpentier, 1985: 325).

En la misma línea, en el artículo *Música y grandeza de Wagner en París*, publicado en *Carteles* el 2 de abril de 1933, Carpentier insiste en la incompreensión que el público parisino experimenta respecto de la música del maestro germano en sus primeros, e infortunados, estrenos en la capital francesa -es de sobra conocida, de hecho, la rivalidad y animadversión que galos y prusianos se profesaron en la época de Napoleón III; atávico antagonismo del que somos herederos inclusive en nuestros días-. En dicho

escrito, el cubano introduce, a modo de curiosidad, toda una serie de parodias y mordaces ataques, algunos de lo más ingeniosos y vivaces, que los críticos del momento realizaron con el cuadro operístico propuesto por Richard Wagner¹²⁶. Con todo, lo más llamativo y significativo del escrito es que aparezcan intercalados *motu proprio* en el cuerpo del mismo algunos de los razonamientos y postulados que alcanzarían su máximo estadio de desarrollo a través de las páginas del ensayo *Tristán e Isolda en Tierra Firme*; estos son, la poética wagneriana concebida como música sin lindes ni fronteras, lo germánico hecho arte de todos hombres -y no solo de los germanos-, o, en definitiva, las cadenas inagotables de acordes que posponen infinitamente su resolución -idiosincrásicos de algunas óperas del compositor como *Tannhäuser* o *Tristán e Isolda*- constituidos en patrimonio de la humanidad toda¹²⁷.

Carpentier explica en dicho escrito cómo Wagner fue puesto en cuarentena al calor de los sentimientos patrioterros tras la guerra de 1870 y cómo, “cuando Padeloup tuvo el valor de ejecutar una partitura suya, mucho tiempo después de la contienda, se vio obligado a volverse hacia un público furibundo, para pedirle que «dejara sus manifestaciones ridículas, **pues la música no tenía nacionalidad**»” (Carpentier, 1985: 528) [la negrita es nuestra]. O en un fragmento posterior recuerda el cubano que cuando estalló el conflicto de 1914, y Saint-Saens, “tan estrecho de espíritu como endeble creador” (Carpentier, 1985: 529), pretende iniciar una nueva campaña antiwagneriana amparado en los sentimientos bélicos, “tuvo la sorpresa de recibir cartas de soldados, escritas en el frente, en que se le decía «La belleza de la obra wagneriana no tiene que ver con el sable del káiser ¡Viva Wagner a pesar de todo!»” (Carpentier, 1985: 529).

De esta guisa, volviendo al ensayo en formato breve del cubano sobre la ópera del alemán, tras unos tanteos introductorios que nos sientan en las aterciopeladas butacas de un liceo caraqueño a la expectativa de una representación wagneriana, ampulosa y

¹²⁶ “Los admiradores del músico trataban de crear un ambiente propicio para la revelación del pensamiento wagneriano. «Es la música del porvenir», declaraban, «la música del mañana» [...] Y, en efecto, los dibujos burlones no se hicieron esperar. Se veía a Wagner [en una caricatura], en el escenario de la ópera, preguntando a un clarinete:

- ¿Y usted por qué no toca?

- Como es música del porvenir, comenzaré la semana próxima.” (Carpentier, 1985: 526-527).

¹²⁷ De hecho, todavía en la actualidad una gran cantidad de cineastas se valen de pasajes wagnerianos para la ambientación de sus atmósferas y escenas. Uno de los últimos ha sido Lars von Trier, que muy ufanamente utiliza las cadenas de acordes de la ópera wagneriana *Tristán e Isolda* para la aclimatación de la *Ouverture* de su filme *Melancolía* (2011).

magnificante, Carpentier prosigue rememorando sucintamente en las primeras páginas de *Tristán e Isolda en Tierra Firme* algunas de las más populares controversias que el wagnerianismo ha generado. Entre otras, la célebre polémica, desatada tras la publicación de *El Ocaso de los Ídolos* de Friedrich Nietzsche, entre el iracundo filósofo y el maestro de Bayreuth: “el arte tiene derecho a la *pura estupidez* [refiere Nietzsche sobre Wagner en su ocaso de demiurgos], como una especie de vacaciones que se tomara la inteligencia, el ingenio y el sentimiento” (Nietzsche, 2004: 121), o también la de Ortega y Gasset, el cual no fue precisamente indulgente con la obra del germano o la de otros músicos como Debussy: “mal profeta, [dirá Carpentier sobre Ortega], afirmó que la música de Debussy estaba condenada a la impopularidad. Si una música, precisamente, ha colmado sus más ambiciosos, sus más desmedidos anhelos de supervivencia, esa música es la de Wagner” (Carpentier, 1949: 7). Y añade taxativamente en un fragmento posterior:

Debemos decir hoy -y lo decimos con pesar- que Ortega y Gasset, tan inteligente, tan lúcido, tan seductor, nos resultó, en aquellos días, uno de los peores truchimanes de la modernidad, por vías de un malhadado artículo, titulado *Musicalia* [...] decir que la música romántica es exactamente “la expresión del lugar común sentimental, halago al pacífico comerciante, al empleado de municipio, al virtuoso profesor y a todas las señoritas de comptoir” es monstruoso. Es monstruoso, sobre todo, porque es históricamente falso (Carpentier, 1949: 8).

De hecho, no será solo a través de la publicación de *Musicalia*, también en *La deshumanización del arte*, Ortega y Gasset articula un discurso hipercrítico con el romanticismo musical capaz de sonrojar por momentos al más endeble e incompetente musicólogo, por la intrínseca gratuidad y frivolidad de sus lecturas y ponderaciones: “el melodrama llega en Wagner a la más desmesurada exaltación [...] Ya en Wagner la voz humana deja de ser protagonista y se sumerge en el griterío cósmico de los demás instrumentos” (Ortega y Gasset, 2004: 33-34), o “de Beethoven a Wagner toda la música es melodrama” (Ortega y Gasset, 2004: 31).

Las apreciaciones de Ortega por lo que a la poética wagneriana y la estética del profético sordo de Bonn se refiere, sugieren, en definitiva, una lectura superficial y falseada de lo que las músicas de Wagner y Beethoven supusieron en sus contextos respectivos. Esta fue, ante todo, síntesis y vaticinio, ruptura e innovación, en unos años en los que la música europea se hallaba en vías de iniciar un paulatino proceso de desintegración del sistema tonal, tal y como lo habíamos heredado del *Clave bien temperado*, y de emancipación de las estructuras y formas musicales tal y como nos habían sido transferidas por los artífices y hacedores del clasicismo musical (Trías, 2007:

313). Beethoven, como Goya, más allá de tender los puentes que hermanan el clasicismo y el romanticismo musicales, es precursor de una obra que trasciende cualquier voluntad sistematizadora de los procesos musicales occidentales -europeos-, en tanto que su ciclo final de cuartetos y sonatas enlaza y armoniza perfectamente con los radicalismos practicados en los laboratorios dodecafónicos dirigidos por Allan Schoenberg y sus discípulos -Alban Berg, Anton Webern principalmente-, en pleno auge del atonalismo, durante los primeros años y décadas del siglo XX¹²⁸. Ya por no hablar de las críticas al propio Richard Wagner al que tanto debe, a fin de cuentas, la Segunda Escuela Vienesa*, la atonalidad* en general o el impresionismo musical francés, por mucho que pese a Debussy, que renegaría del wagnerianismo por las mismas razones que lo veneró y ensalzó en un primer instante (Carpentier, 1949: 6).

Carpentier también refiere desinteresadamente en sus sondeos introductorios que “todavía hoy, el buen burgués que se parece a Stravinsky en lo de amar a Bellini, se complace en largar, sobre la música de Wagner, las mismas tonterías que dijera cierta vez, el **Marqués de Bradomín** -informado posiblemente por Chueca-” (Carpentier, 1949: 6) [la negrita es nuestra]. ¿A quién hace referencia el cubano en esta citación aparentemente intrascendente y hermética con la que únicamente se pretende engrosar el cupo de cuantiosas animadversiones y antipatías por el wagnerianismo alentadas?, ¿se hace alusión explícita a un marquesado otorgado por algún monarca hispano o trátase de una mención de naturaleza erudita?

Como bien señala Jose Antonio Baujín, el Marqués de Bradomín no es sino el personaje ficticio de la *Sonata de estío* de Valle-Inclán que tras un ataque de celos originado por el cruce de miradas entre la criolla Niña Chole y un hermoso efebo -y tras ser informado este en torno a la homosexualidad y afeminamiento del segundo- comenta: “Solo dos cosas han permanecido siempre arcanas para mí: el amor de los efebos y la música de este teutón que llaman Wagner” (Valle-Inclán, 1970: 148). A todo ello Baujín

¹²⁸ El célebre y fáustico cuarteto de cuerda (op. 133) o la sonata núm. 32 de Ludwig van Beethoven -a la que Thomas Mann dedica unos escasos fragmentos en su novela *Doctor Faustus*- son, como sugiere Adolfo Salazar, el equivalente musical de las *Pinturas Negras* confeccionadas por Francisco de Goya en la Quina del Sordo en el último periodo de su vida. Lienzos como *El Aquelarre* o *Saturno devorando a un hijo* rebasan los límites de lo que comúnmente ha sido acuñado bajo el epígrafe de *romanticismo pictórico* y su trazado ensambla directamente con los procedimientos propios de un Manet o un Renoir. El filósofo Eugeni Trías describe la sordera padecida por ambos artistas como el “idéntico designio artístico [...] a esos exorcistas ilustrados que fueron Francisco de Goya y Ludwig van Beethoven” (Trías, 2007: 234).

añade que “la seducción por la música en Valle y el diálogo que establece con ella en su literatura [...] tienen que haber regocijado a Carpentier, [...] pero la admiración del escritor cubano por la obra de Ricardo Wagner (1813-1883) le perjudica la interpretación del texto del español” (Baujín, 2006: 85).

Tras estos preliminares de calado más bien cronístico, en donde se han hacinado indiscriminadamente los citados referentes antiwagnerianos, Carpentier vira su foco de atención a la indagación de lo propio y lo vernáculo, desplazando y lateralizando lo que hubiese podido parecer *a priori* el núcleo de su escrito -esto es, la representación del *Tristán* wagneriano- y entreabriendo un inesperado itinerario de reflexión en torno al artista latinoamericano y a su búsqueda de una *poiesis*; motivación real y epicentro, como veremos, del presente escrito¹²⁹. Como señalan, Bense, Adorno o Lukács -y cumple con ello Carpentier a rajatabla; inflexible y riguroso- “el ensayista habla sobre una imagen, cuadro o libro, pero lo abandona en seguida. ¿Por qué? [...] porque por ella olvida completamente todo lo concreto secundario y lo utiliza solo como comienzo, **como trampolín**” (Lukács, 1975: 35) [la negrita es nuestra], y trampolín será, a fin de cuentas, la poética de Wagner para amarrar anclas por fin en el puerto que a Carpentier le interesa arribar: América, lugar común en todos los textos ensayísticos y novelísticos del autor.

Veíamos que Carpentier recupera la dicotomía funcional que entre arte romántico y *arte nuevo* propuso Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*, aunque no lo hará tanto en miras de lapidar los esproncedas, wagners, beethóvenes, wértheres o novalis tan vetustos y anacrónicos como los valores de un Viejo Continente que se halla capa caída en el mercado de valores morales y estéticos tras dos desoladoras guerras totales; ni tampoco en miras a resucitar ninguna doncella fantasmagórica ni ningún amante lloroso y patológicamente autodestructivo; ni para ensalzar siquiera, en última instancia, la vanguardia artística de moda en la Europa que le es contemporánea; sino que lo hará más bien con la firme voluntad de sonsacar de lo romántico aquello que en verdad le fascina e interesa o sea, lo meramente paisajístico, nacionalista y folklorista.

De ahí que se queje el autor en *Tristán e Isolda en Tierra Firme* de que en la América de la década de los veinte y de los treinta -que él experimentó desde el *lado de*

¹²⁹ “Este *Tristán* escuchado en 1948, al pie del Ávila que escalara Humboldt hace siglo y medio, trajo a mi mente, por forzosa asociación de ideas...” (Carpentier, 1949: 6).

allá y desde el *lado de acá*, residente y exiliado-, quienes gustasen de elogiar al maestro de Bayreuth y sus óperas grandilocuentes estaban, por fuerza, destinados “a hacerse los adversarios de quienes querían imponer la música de Debussy, de Ravel, del Stravinsky joven. Wagner era, pues, el enemigo” (Carpentier, 1949: 7). Señalará el autor que “al duo de Tristán había que oponer sistemáticamente el «te amo», polémico por su sencillez, de *Peleas y Melisenda*” (Carpentier, 1949: 7), obra de Claude Debussy que será, por cierto, ferozmente reprendida -e incomprendida- por el personaje picaresco-dictatorial que pulula entre las páginas de *El recurso del método*.

Carpentier trata de demoler los antagonismos que rigen la oposición conformada por el *Tristán e Isolda* wagneriano y la *Consagración de la Primavera* stravinskiana -romanticismo *versus* vanguardia- evidenciando que tal antagonismo es sin lugar a dudas una verdadera falacia. Ni lo dodecafónico ni lo atonal pueden a duras penas entenderse sin los elementos que un Schoenberg tomaría prestados de lo wagneriano y lo beethoveniano respectivamente; y, en la misma línea, tampoco puede concebirse la presencia en el último tercio del XIX de un Ravel, un Debussy o un Stravinsky sin la previa labor trazada por los más recalcitrantes compositores del Romanticismo -Chopin, Berlioz, César Franck, Brahms, entre muchos otros¹³⁰. El escritor cubano no duda en sugerir que “sobreestimábamos grandemente el espíritu innovador que en aquellos días se manifestaba en Europa” (Carpentier, 1949: 7), en detrimento de otros discursos que en la poética del autor tienen, si no una importancia cabal e insoslayable, al menos una mayor vigencia de lo que la crítica ha ido recalcando.

No nos ha de extrañar tanto entonces que en el prólogo a *El reino de este mundo* publicado casi a la par que el ensayo *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, Carpentier reivindicue lo insólito que aflora en la monumentalidad del paisaje selvático o en la preexistencia de un fondo mitológico común, resultado de amalgamas raciales y mestizajes religiosos, antes que “lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación,

¹³⁰ “Provincianamente impresionados por la palabra ultramarina [de Ortega, Giménez Caballero, Jean Epstein y otros malhadados críticos parisinos], comulgábamos con la noria, haciendo profesiones de fe de antirromanticismo, sin advertir que el nacionalismo aún vigente en *El pájaro de fuego*, la utilización del elemento populachero en *Petroucka*, la idea básica de *La consagración*, el atonalismo de la Mittel Europa, el general anhelo de hablar un idioma propio, no eran sino herencia y retoños del romanticismo, cuando no por el espíritu, por la técnica” (Carpentier, 1949: 9). Todas las obras citadas en la presente nota pertenecen, por cierto, al compositor ruso Igor Stravinski.

reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse” (Carpentier, 2003: 8). Muy elocuentemente, también en su diario, solo accesible a día de hoy en La Habana, anota el autor a fecha de 26 de marzo de 1952 que él se sabe completamente “adverso a la literatura onírica. (Recuerdo mi tremendo aburrimiento -pese a las razones de Desnos- ante las descripciones de sueños que publicaban en *La Révolution surréaliste*)” (Carpentier, 2013: 70). En la misma línea, Klaus Müller Bergh revela que mientras “el uso de lo maravilloso se remonta al modernismo, lo fantástico en la prosa de Carpentier está puesto al servicio de su **conciencia nacionalista**, proveniente del minorismo¹³¹” (Müller-Berg, 1972: 36) [la negrita es nuestra].

Ya el 12 de setiembre de 1927, Carpentier había dirigido una carta a Manuel Aznar a raíz de la polémica suscitada por un artículo aparecido en *La Gaceta Literaria* en el que se postulaba que Madrid debiera ser considerado “meridiano intelectual de los escritores todos de lengua española” (Carpentier, 1981: 225), también los latinoamericanos, en donde el cubano, contrariado, reivindicaba que la única aspiración de América pasaba por ser América misma y que “desde el río Grande, hasta el Estrecho de Magallanes, es muy difícil que un artista joven piense seriamente en hacer arte puro o **arte deshumanizado**. El deseo de crear un arte autóctono sojuzga todas las voluntades” (Carpentier, 1981: 227) [la negrita es nuestra]. Y concluye el autor señalando que “estas circunstancias son las que propician ciertos **ideales románticos**” (Carpentier, 1981: 227). América ha de hallar en sí misma su propio meridiano, sin desoír del todo las doctrinas que el mundo hispano, París o Europa en general le hayan podido legar. Coincidimos con Selena Millares en lo que al análisis de dicho artículo atañe: “frente a la literatura de salón, deshumanizada o purista, que él halla en el viejo continente, los autores latinoamericanos tienen un sentido *romántico* de su tarea” (Millares, 2004: 16).

Otro de los propósitos nucleares que rigen el texto *Tristán e Isolda en Tierra Firme* pasa por prevenir y curar al artista latinoamericano de un falso cosmopolitismo que obvia la presencia de lo propio e idiosincrásico y se hace mera imitación de lo externo y foráneo: “Hay que señalar aquí, por cierto, que el «qué dirán de nosotros en París», el deseo de meter la firma en revistas europeas [...] llevó a ciertos intelectuales de nuestro

¹³¹ A tales efectos, véase también *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier* (1982) de Alexis Márquez Rodríguez.

continente a un destierro voluntario” (Carpentier, 1949: 10) y de ahí los copiosos ejemplos listados por el cubano en su escrito: Francisco Contreras, Ventura García Calderón, Jules Superville, quien, como sabemos, renegó de su lengua materna para escribir en francés, Pablo Neruda y su deliberado afrancesamiento primero -tal acusación le costaría al cubano la antipatía del chileno¹³²-, *Les Manifestes* de Vicente Huidobro o *Les Rimes Bizantines* de Augusto de Armas.

Advierte el autor que “fueron muy pocos los latinoamericanos de principios de siglo que entendieron esta gran verdad: *París pide a cada cual que sea lo que es*” (Carpentier, 1949: 10), y de ahí que el itinerario del arte hispanoamericano haya de pautarse según lo suscrito con anterioridad por don Miguel de Unamuno, esto es, de la *polis* a la *cosmópolis*, de lo propio y lo vernáculo a lo único y total. Ni el mero remedo de lo que en París se hace, lo cual sería en última instancia, si no un plagio, una suerte de falso cosmopolitismo; ni tampoco lo folklórico que se quede en lo somero, lo exótico y lo descriptivista; traspasar el objeto, en fin, para expresarlo.

La hesitación carpenteriana sobre cómo debiera ser este arte latinoamericano que sin renunciar a sus propias raíces resulte expansivo e internacionalista se hace efectiva en el ejercicio del mestizaje cultural, problemática nuclear sita en el ensayo *La música en Cuba*, y eje constructor de la *teoría de los contextos* desarrollada por Carpentier a través de su novelística y ensayística generales:

Desde los albores de la Conquista [apunta también Carpentier en su *Tristán e Isolda*], desde que los aztecas y los incas dijeron al hombre de Europa: «esperábamos vuestro regreso», el suelo americano es el gran teatro de un drama [...] que está muy lejos de haber encontrado su desenlace por vías de fijación (Carpentier, 1949: 12).

Esa voluntad -o hambruna- de fijación del horizonte americano que el autor hace expresa en su ensayística general va a gestarse entonces bajo el signo del las amalgamas y los mestizajes, de la lira y el bongó: “el novelista fomenta no «una» definición del Caribe sino un sinfín de procesos de mestizaje cultural [...] Escribir la historia del espacio caribe es fundar una nueva historia, dando paso a una nueva tradición posible” (Pageaux, 2004: 112).

¹³² En *Confieso que he vivido*, un Neruda resentido devolverá el dardo al cubano apuntando que “allí [en París] vivía el escritor **francés** Alejo Carpentier, uno de los hombres más neutrales que he conocido. No se atrevía a opinar sobre nada, ni siquiera sobre los nazis que ya se le echaban encima en París como lobos hambrientos” (Neruda, 1974: 175-176) [la negrita es nuestra].

Según Carpentier, toda madurez estética precisa, asimismo, de un período de clasicismo para estabilizarse y prosperar, y sería Víctor Hugo, de hecho, quien refiriese que el clasicismo encuentra su correlato más justo y cabal en el Versalles arquitectónico - horizontalidad, geometría, armonía- mientras que la exuberancia selvática de la sabana se sabe romanticismo en su estado más puro y elemental. Nuevamente, lo apolíneo *versus* lo dionisiaco. De ahí que el cubano diga que “América no es Versailles, ni lo será nunca. Nuestro pasado, nuestra historia, son románticos” (Carpentier, 1949: 13).

De hecho, en una conferencia del autor que sigue al texto wagneriano muchos años más tarde -*Lo barroco y lo real maravilloso*, inserta en la compilación de textos intitulada *Razón de ser*-, Carpentier expone, haciendo citación expresa de un muestrario tan paradigmático como el Partenón, el Escorial de Herrera o el Palacio de Versalles, que “lo clásico es lo académico, y todo lo académico es conservador, observante, obediente de reglas: luego enemigo de toda innovación, de todo lo que rompe con las reglas y normas” (Carpentier, 1980: 42-43). Ante este clasicismo, el escritor enaltece un barroco que es dinamismo, resolución, vigorosidad, proliferación, y que suele localizarse en el ciclo culminativo de cualquier proceso estético o creador:

El academicismo [clasicismo] es característico de épocas asentadas, plenas de sí mismas, seguras de sí mismas. El Barroco, en cambio, se manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación [...]. Por lo tanto, el barroquismo siempre está proyectado hacia adelante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad. Puede ser culminación, como puede ser premonición” (Carpentier, 1980: 51).

Esta oposición sugerida por el autor, clasicismo *versus* barroquismo, trasunto de las reflexiones que el catalán Eugeni d’Ors esbozaría años atrás en torno al arte barroco en su célebre ensayo *Lo barroco* (1964), se hace extrapolable a la dicotomía preludiada en el ensayo *Tristán e Isolda en Tierra Firme*: clasicismo *versus* romanticismo. De ahí que pueda hablarse de cierta paridad conceptual en el binomio integrado por las nociones barroquismo-romanticismo -a sabiendas de la apropiación absolutamente interesada y maniquea que el autor hace de tales términos-, en tanto que lo barroco en Carpentier ha de entenderse cual tensión y eclosión del espíritu de un nuevo hombre que adviene, a la vez que como noción absolutamente ahistórica, no lo barroco comúnmente periodizado como

hito cultural del siglo XVII e institucionalizado desde lo prescrito y postulado por un Bach, un Vivaldi, un Góngora, un Quevedo, un Lope o un Caravaggio entre tantos otros artistas¹³³; mientras que lo romántico, por su parte, debe proyectarse como correlato, ya no solo de la tensión explicitada con anterioridad entre *polis* y *cosmópolis*, sino también como voluntad desarticuladora de lo clásico y lo armónico o como violenta e incontrolable pulsión del alma de un hombre moderno -el lobo hobbitiano o el cazador baumaniano-: “el romanticismo, opuesto por el Diccionario de la Real Academia al clasicismo, al academicismo, es todo barroco; y barroco había de ser” (Carpentier, 1980: 49).

Tal analogía entre lo romántico y lo barroco no solo invoca ineluctablemente el manejo interesado, inclusive pueril, de tales conceptos y nociones por parte del autor, sino que también revela la perspectiva absolutamente academicista y colonizadora del cubano en lo que atañe al uso de los mismos. El romanticismo del que habla el cubano es de raigambre indiscutiblemente europea -lo cual es inevitable-, inclusive germanófila en multitud de ocasiones, pues habla de *Fausto* y no de *Facundo*, desatiende a Echeverría para ensalzar un ampuloso y altilocuente *Tristán*, mientras que el *barroco* reivindicado por el autor no es sino una apropiación indebida de las tesis proyectadas por Eugeni d’ Ors en su citado ensayo sobre el arte y la ornamentación de trazo barroquizante. Finaliza el cubano la citada conferencia sobre lo *barroco* y lo *real maravilloso* preguntándose, en definitiva, si acaso ha habido algo más barroco que el *Fausto* de Johann W. Goethe -en un plano estrictamente formal y estructural entiéndase- e interrogándose en torno al barroquismo inherente de *Enrique de Ofterdinger* de Novalis.

Esta equiparación de las nociones *barroco* y *romántico* emana entonces, según Carpentier, de una angustia ontológica y epistemológica, connatural a las necesidades del artista latinoamericano, al cual le urge, como a todo pueblo incipiente en proceso de emanciparse, nombrar y designar -de ahí lo barroco, en tanto que menester lingüístico- la

¹³³ Señala Alexis Márquez Rodríguez en su estudio *El Barroco literario latinoamericano* que Wolffin ubica el arte barroco “entre los siglos XVI y XVII, y otros especialistas limitan aún más, a este último siglo” (Márquez Rodríguez, 1988: 60), y a su vez sostiene que hay un barroco no histórico que se manifiesta como “constante del espíritu” (Márquez Rodríguez, 1988: 60). Esta noción de un barroco *ahistórico* es, como ya hemos sugerido, un préstamo directo del ensayo *Lo barroco* del catalán Eugeni d’Ors, en donde el novecentista señala como tal discurso “no es más que *uno de los infinitos Barrocos orsianos posibles*” (Ors, 1964: 117) distinguiendo, prolija y detalladamente, entre un barroco gótico, un barroco romántico, un barroco primitivo, un barroco búdico, un barroco franciscano, un barroco nórdico, etc..

realidad circundante, las propias raíces y lo telúrico en su faceta más íntima y elocuente - de ahí lo romántico, en tanto que proyecto nacional-: “solo describiéndose los paisajes, nombrándose a los árboles, haciendo aspirar el perfume de sus hojas, es como se logra alzar lo nacional hacia lo universal” (Carpentier, 1949: 14). Prosigue el cubano apuntando que “a nosotros, descubridores de nuestro paisaje, incumbe la tarea de universalizar la ceiba, el samán, el ombú [...] Como hiciera el Adán de William Blake, comencemos por nombrar nuestras cosas para que nuestras cosas sean” (Carpentier, 1949: 14). Esa tarea adánica que Carpentier confiere al poeta y al novelista americanos a través de sus disquisiciones de índole wagneriana se encarnará, como veremos, en distintas modalidades y reformulaciones que se harán plenamente efectivas en el ensayismo de cariz literario desarrollado por el autor en años posteriores.

Verbigracia, con la publicación del compilatorio de ensayos en formato breve *Tientos y diferencias* en el año 1966, Carpentier se hace eco de su concepción romántica y barroquizante de la literatura, cuya naturaleza a duras penas fue esbozada a través de las páginas de *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, en el escrito que lleva por nombre *Problemática de la actual novela latinoamericana*, donde el cubano acuña que la gran tarea del novelista americano de hoy pasa por “inscribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal, olvidándose de tipicismos y costumbrismos [nueva aparición de la tensión *polis-cosmópolis*]” (Carpentier, 1974: 13), como en su momento fijaría Joyce la fisonomía de Dublín, como fijaría Llorenç Villalonga la de Mallorca, como fijaría Cervantes la de Castilla o como fijaría Víctor Hugo la de París. En *La temática novelística de Alejo Carpentier*, José Sánchez-Boudoy coincide con el cubano en que “una de las misiones del escritor latinoamericano es descubrir América: sus calles, paisajes, etc. a la **cultura universal**” (Sánchez-Boudoy, 1969: 187) [la negrita es nuestra] y, mismamente, Graziela Pogolotti señala que el descubrimiento del caribe y su realidad mestiza y maravillosa pasa por alcanzar e inscribir al paisaje y al hombre caribes, “sin renunciar a la naturaleza propia, en un horizonte más ancho, cuando contribuye a redondear el planeta, cuando asume y renueva, [...] los temas que atraviesan los tiempos y las circunstancias, aquellos que involucran la condición humana” (Pogolotti, 2007: 140-141).

¿Y cómo habrá de realizarse esta tarea de fijación idiomática y hermenéutica de esa realidad inexpressa que es América?, ¿cuáles son las herramientas o mecanismos lógicos a invocar por parte del rapsoda en esta ceremonia bautismal del nuevo paraíso

terrenal? El cubano no vacila en postular que “ahora nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo -todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de *contexto*- para situarlo en lo universal¹³⁴” (Carpentier, 1974: 32). De ahí que para Carpentier no quepa la menor duda de que “el legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco” (Carpentier, 1974: 33).

Asimismo, en la citada conferencia en torno de la noción de lo *barroco* -diálogo intertextual con el citado escrito ensayístico de Eugeni d’Ors-, Carpentier había sugerido que “nuestro mundo es barroco por la arquitectura -eso no hay ni que demostrarlo-, por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda” (Carpentier, 1980: 61) y la descripción de un mundo barroco, concluirá el cubano, solo puede o debiera hacerse desde un proceder explícitamente barroco que pueda dar cabida al abigarramiento, diversidad y heterogeneidad del mismo.

En la misma línea teórica, en el ensayo *Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana*, compilado entre los escritos ensayísticos de *Razón de ser*, indica el cubano que siempre prefirió el castellano al francés en lo que a la elección del idioma atañe porque estimaba el primero como “un idioma espléndido, de una flexibilidad, de una riqueza, [...] en cuanto a la posibilidad de jugar con la frase, con los verbos, de verbalizar sustantivos, en fin, de hacer estallar el idioma cuando hace falta” (Carpentier, 1980: 73) y concluye refiriendo sus preocupaciones y congojas ante la necesidad de “reconstitución de un idioma nuestro” (Carpentier, 1980: 90), apto para la expresión del telurismo idiosincrásico del continente americano.

En un curioso opúsculo de René Vázquez Díaz titulado *La totalidad hechizada. Elementos de comparación entre Alejo Carpentier y Lezama Lima*, recogido en la compilación *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*, la estudiosa se interroga, perspicaz, en torno a cómo es posible que “Alejo Carpentier y José Lezama Lima, dos de las voces más radicalmente barrocas de la literatura iberoamericana, hayan sido cubanas” (Vázquez Díaz, 2004: 120), en tanto que Cuba no generó ninguna cultura precolombina plural y frondosa que -como la azteca- actuase sobre el subconsciente colectivo, como sí

¹³⁴ Pareciera por momentos que el autor se está autocitando con fragmentos tomados de su ensayo de cariz germanófilo-wagneriano y, si bien no podemos hablar de un ejercicio de alusiones explícitas y exactas, el trasvase de fondo que se produce de un ensayo a otro es, podría decirse, total.

ocurriera en Méjico, y de ahí el barroquismo de Carlos Fuentes u Octavio Paz¹³⁵. A excepción de los elementos paisajísticos cubanos, que invocan indefectiblemente un barroquismo, solamente cabría mencionar la prosa de José Martí, a las antípodas de sus *Versos sencillos*, de marcado trazo barroquizante y cuya simiente se halla en los autores barrocos del Siglo de Oro (Vázquez Díaz, 2004: 120), y la música cubana en sí misma, nacida de la cópula entre la lira y el bongó, y que se sabe también, a fin de cuentas, de naturaleza indiscutiblemente barroca, pues “toda simbiosis, todo mestizaje, [como conviene Alejo Carpentier en múltiples ensayos] engendra un barroquismo” (Carpentier, 1980: 54).

Ese *nacionalismo* barroco que transita las novelas y ensayos de Alejo Carpentier se diferencia del ensayado por Lezama Lima, en que el barroquismo del primero se sabe profundamente cartesiano e intencional. La exuberancia en Carpentier se rige en última instancia según pautas marcadamente ideologizadas, más aún a raíz de los acontecimientos del año 1959, y en ocasiones se manifiesta al modo de un frío y matemático cálculo en aras de fijar el paisaje selvático o litoral del continente americano. En palabras de Oscar Velayos Zurdo el barroco carpenteriano “no sería, pues, sino reflejo de la complejidad de la existencia y condición humanas” (Velayos Zurdo, 1985: 25). Mismamente, Roberto González Echevarría señala, describiendo el estilo del autor en *Los pasos perdidos*, que “el lenguaje está tan recargado de tecnicismos, palabras extrañas y neologismos, precisamente por la necesidad que se impone a los protagonistas de colonizar un territorio virgen a fuerza de palabras” (González Echevarría, 1972: 138).

Lezama Lima, en cambio, no se propone únicamente fijar la naturaleza americana y su exuberante paisajismo -en tanto que todo se nos escurre entre los dedos saltones en “la ciudad de los espejos (o los espejismos)” (García Márquez, 2008: 457)- aunque “sí los reproduce por medio de sus marañas verbales” (Vázquez Díaz, 2004: 128). El *qué*, palpable y real, en Alejo Carpentier importa tanto como el *cómo*, mientras que en Lezama lo barroco interesa en un sentido esencialmente estético y vital, y opera cuando “lo imposible, al actuar sobre lo posible engendra un posible en la infinitud” (Lezama Lima, 1977: 841). Alexis Márquez Rodríguez señala que en Carpentier lo barroco es un

¹³⁵ Cabría preguntarse, con la voluntad de matizar las observaciones de Vázquez Díaz, qué ocurre con el barroquismo congénito de las *Ficciones* borgianas, en tanto que Jorge Luis Borges tampoco recibe el influjo de ninguna cultura milenaria de calado precolombino.

procedimiento meramente *estético* y decorativo -trama fríamente urdida y calculada; procedimiento deliberadamente cartesiano en aras de fijar lo telúrico y lo selvático-, en Lezama, en cambio, el *barroco* es poesía en estado puro, *modo de vivir* o, si se quiere, manera de aprehender el *cosmos* y evocarlo poéticamente, y así lo sugiere el propio autor en su primoroso ensayo *La expresión americana*, que describe lo barroco en tanto que “estilo plenario, que en España y la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos” (Lezama Lima, 1969: 30-31).

Hemos visto, en fin, que los bosquejos y elucubraciones de índole estética musico-literaria que Carpentier va trazando a través del ensayo *Tristán e Isolda en Tierra Firme* hallan su espacio especulativo y de reflexión en la ensayística crítico-literaria que el autor desarrolla en periodos ulteriores: la tensión *polis-cosmópolis*, por ejemplo, se convierte en una problemática que encarnará múltiples formas y modalidades a través del periodismo crítico del escritor y a través de su ensayismo general -*El folklorismo musical*, como veremos en breve, en cabeza-, si bien el tema alcanza la práctica totalidad de los ensayos del autor, cuales *Problemática de la actual novela latinoamericana*, *Conciencia e identidad de América* o, en menor medida, *Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana*, entre muchos otros. Asimismo, la predilección mostrada por el cubano en su *Tristán e Isolda* por un estilo de naturaleza barroquizante, -necesidad bautismal del *epos* circundante podría decirse- al servicio de la expresión de lo propio e idiosincrásico del continente latinoamericano -barroquismo y telurismo se conjugan cual sumandos de una misma operación- se sabe mismamente temática nuclear de la mentada conferencia *Lo barroco y lo real maravilloso*, y cuestión eventualmente inserta y tratada en escritos tales como *Un camino de medio siglo*, *Problemática de la actual novela latinoamericana*, *Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana*, entre otros ensayos de índole literaria, e inclusive, en algunos otros escritos ensayísticos de temática geográfica o arquitectónica como *La ciudad de las columnas*. Finalmente, la delimitación que se hace en el escrito de temática wagneriana de un *modus procedendi* regionalista, gastado por el minorismo más ortodoxo, y descrito por el autor desde una perspectiva terca, prejuiciada y despreciativa; otro mestizo, cuyos postulados armonizan y entroncan con los que veríamos esbozar por el autor en *La música en Cuba* años atrás; y otro entendido cual *falso cosmopolitismo*, se torna preocupación que se verá fielmente reproducida, en términos generales, a través de

diversos formatos, en la obra posterior de Alejo Carpentier; formatos que van de la novelística y cuentística autorales, a la ensayística musicológica del cubano derivada del escrito *Tristán e Isolda en Tierra Firme* -esta es, principalmente, *Del folklorismo musical y América latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música-*, a la ensayística de cariz literario que el autor desembrolla a partir de los años sesenta.

Parece ser, como ya hemos sugerido a lo largo de nuestro recorrido, que el ensayo musical de Carpentier se yergue como el firme antecesor -la teoría- de lo que en su novelística y cuentística se hará expreso y palpable -la *praxis*-. Si el ensayo musicológico es la fuente, entonces el mar, que es promesa y augurio de la misma, cumple su sino en la novela, y cabrá hacernos visitadores del fontanal origen, remontar contracorriente el curso de los ríos, para entender mejor el ciclo vital que rige las mareas oceánicas. Lo anotado hasta este momento no solo revela la presumible contigüidad que se establece entre lo musicalmente ensayado y lo novelado, sino que pone de manifiesto que el ensayismo literario de Carpentier, una reflexión posterior a su novelística y cuentística propiamente dichas, halla su simiente en los escritos musicológicos que el autor desarrolla prolijamente a lo largo de los años 40 -a saber, *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, por un lado, y *La música en Cuba*, por el otro-. De ahí que del ensayo musical se deduzca no únicamente lo *novelado* y lo *contado*, sino también lo *ensayado* en un plano literario y geográfico en los periodos que siguen a la gestación del mismo.

¿De qué manera, en definitiva, asume creativamente el ensayismo literario del autor lo postulado a través de las disquisiciones de *Tristán e Isolda en Tierra Firme?*, ¿cómo se llega a configurar y cómo opera ese intertexto que Rifatterre definiría como el subconjunto de relaciones que entre una obra y otras -en este caso del mismo autor- se produce?

Gemma Gorga anota que la intertextualidad opera a varios niveles, como bien lo delimitaron Génette, Bajtin, Kristeva, Rifatterre y tantos otros teóricos. Dos de ellos han lugar cuando, por un lado, en la “reflexión de tipo ensayístico o filológico, la influencia comienza a tomar forma” (Gorga, 2008: 85), y cuando, por otro lado, el propio texto en un ejercicio de transtextualidad se apropia de “citas más o menos explícitas, incrustación de sintagmas ajenos, apropiación de una determinada simbología...” (Gorga, 2008: 85).

El ensayo literario del autor se apropia, en esos sentidos, de lo que se postula en el ensayismo de cariz musicológico.

En la subsiguiente gráfica, que ocupa las próximas páginas (*fig. II*), podemos evaluar cómo los tres ejes funcionales de *Tristán e Isolda en Tierra Firme* -a saber, caracterización de la tensión polis-cosmópolis, postulación de unos procedimientos lingüísticos barroquizantes que fijen la realidad mestiza del Nuevo Mundo, y refutación del regionalismo latinoamericano y de la imitación *ex professo* del credo artístico de ascendencia occidental- toman forma en el ensayismo de índole literaria del autor a lo largo de los años sesenta y setenta.

<p>EJES NUCLEARES Y TEMAS FUNDAMENTALES DEL ENSAYO BREVE <i>TRISTÁN E ISOLDA EN TIERRA FIRME</i></p>	<p>... EN TRISTÁN E ISOLDA EN TIERRA FIRME</p>	<p>... EN ULTERIORES ENSAYOS LITERARIOS Y MUSICALES DEL AUTOR</p>
<p>TENSIÓN POLIS-COSMÓPOLIS...</p>	<ul style="list-style-type: none"> - “Además ya se va cobrando conciencia de que lo universal se alcanza mucho mejor cuando se sigue el camino señalado por Don Miguel de Unamuno: «es dentro y no fuera donde hemos de hallar el hombre; en las entrañas de lo local y circunscrito lo universal, y en las entrañas de lo temporal y pasajero, lo eterno» (Carpentier, 1949: 11). - “El hombre hallado dentro y no fuera, lo universal en lo local, lo eterno en lo circunscrito. Ese sistema, ese método de acercamiento, único posible en América, es de pura cepa romántica” (Carpentier, 1949: 11). 	<ul style="list-style-type: none"> - En <i>Problemática del la actual novela latinoamericana</i>: “No es pintando a un llanero venezolano, a un indio mexicano (cuya vida no se ha compartido en lo cotidiano, además) como debe cumplir el novelista nuestro su tarea, sino mostrándonos lo que de universal, relacionado con el amplio mundo, puede hallarse en las gentes nuestras” (Carpentier, 1974: 11), - En <i>Papel social del novelista</i>: “El método consistiría [...] en partir del rincón de lo propio, y subir de lo particular a lo universal” (Carpentier, 1981: 46).

<p>TENSIÓN POLIS-COSMÓPOLIS... (II)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - “Si el localismo fue, hasta ahora, un necesario tránsito hacia una búsqueda de lo universal en las entrañas de lo local, debemos rebasar muy pronto la etapa del «nacionalismo entre fronteras»” (Carpentier, 1949: 25). 	<ul style="list-style-type: none"> - En <i>América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música</i>: “debe reconocerse que la «onda folklórica» que recorrió el mundo entero [...] fue en realidad de muy corta duración, dejando, como creaciones válidas, duraderas, conservadas, (y ejecutadas, que es lo más importante) aquellas que, desprendiéndose del documento cazado a punta de lápiz, mejor expresaron la verdad profunda del compositor [...] - significado nacido entre fronteras pero fijado en un <i>significante</i> de alcance universal” (Carpentier, 1981: 161). - En <i>Del folclorismo musical</i>: “Los grandes monumentos musicales, aquellos que transformaron la fisonomía de la música en distintas épocas, poco o nada debían al folklore, sino a la expresión personal, síntesis de experiencias culturales y raciales” (Carpentier, 1974: 49). - En <i>La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo</i>: “ Y esto ha sido posible gracias a una evolución del novelista de América Latina hacia la adquisición de una cultura cada vez más vasta, más ecuménica, más enciclopédica, para decirlo todo, que ha brotado de lo local para alcanzar lo universal” (Carpentier, 1981:17).
--	--	--

<p style="text-align: center;">PROPENSIÓN A UN MODUS PROCEDENDI DE TRAZADO BARROQUIZANTE Y MESTIZO...</p>	<ul style="list-style-type: none"> - “Nuestra vida actual está situada bajo signos de simbiosis, de amalgamas, de transmutaciones” (Carpentier, 1949: 12). - “Obsérvese, además, que los mejores novelistas modernos de América no pueden prescindir de la vieja necesidad alsaciana de plantar el decorado, de pintar el lugar de acción, antes de dar entrada a sus personajes. Y es que solo describiéndose los paisajes, nombrándose a los árboles, haciendo aspirar el perfume de sus hojas, es como se logra alzar lo nacional hacia lo universal. Un árbol deja de ser exótico cuando su nombre deja de escribirse en caracteres de itálica” (Carpentier, 1949: 14). - “Llamo <i>influencias legítimas</i> aquellas que nos marcaron por derecho histórico [...]. Esas influencias fueron fecundas, culminando a menudo -como ocurre en la fachada de la iglesia de San Francisco de Ecatepec, como en Tepozotlan, como en Santo Domingo de Oaxaca, en México- es la más perfecta expresión de un <i>modo de sentir</i>, ya que es en el Nuevo Mundo donde hay que buscar la apoteosis del barroco” (Carpentier, 1949: 21). 	<ul style="list-style-type: none"> - En <i>La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe</i>: “una simbiosis monumental de tres razas de una importancia extraordinaria por su riqueza y su posibilidad de aportaciones culturales y que habría de crear una civilización enteramente original” (Carpentier, 1981: 182). - En <i>Problemática de la actual novela latinoamericana</i>: “Nuestra ceiba, nuestros árboles, vestidos o no de flores, se tienen que hacer universales por la operación de palabras cabales, pertenecientes al vocabulario universal. Bien se las arreglaron los románticos alemanes para hacer saber a un latinoamericano lo que era un pino nevado cuando aquel latinoamericano jamás había visto un pino ni tenía noción de cómo era la nieve que lo nevara” (Carpentier, 1974: 32). - En <i>La ciudad de las columnas</i>: “todo mestizaje, [...] engendra un barroquismo, el barroquismo cubano consistió en acumular, coleccionar, multiplicar, columnas y columnatas en tal demasía de dóricos y de corintios, de eólicos y de compuestos” (Carpentier, 1974: 61). - En <i>Lo barroco y lo real maravilloso</i>: “Llegando más adelante, nos encontramos que el romanticismo, opuesto por el Diccionario de la Real Academia al clasicismo, al academicismo, es todo barroco;” (Carpentier, 1980: 49) o un poco más adelante: “el barroquismo siempre está proyectado hacia delante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad” (Carpentier, 1980: 51).
--	---	---

<p>REFUTACIÓN DE LA NOVELA REGIONALISTA Y DE LA IMITACIÓN EX PROFESSO DE LOS MODELOS DICTADOS DESDE EL VIEJO CONTINENTE...</p>	<ul style="list-style-type: none"> - “París nunca pidió a Pablo Neruda que escribiese en francés. París puede interesarse por <i>Don Segundo Sombra</i>, y por <i>Las lanzas coloradas</i> [...]; pero París nunca se interesó por <i>Les Rimes Bizantines</i> del cubano Augusto de Armas, o los <i>Manifestes</i> -inútil aventura- de Vicente Huidobro (Carpentier, 1949: 11). - “Hay que señalar aquí, por cierto, que el <i>qué dirán de nosotros en París</i>, el deseo de meter la firma en revistas europeas, el desprecio por el medio propio cuando se le comparaba con todo lo que tan gratamente hervía en los cafés y galerías de la <i>Rive gauche</i>, llevó a ciertos intelectuales de nuestro continente a un destierro voluntario, que equivalía a una actitud acremente negativa” (Carpentier, 1949: 10). - “Así como el impresionismo constituyó una influencia negativa para la música latinoamericana, no vayamos a creer que, porque tal o cual tendencia tenga un auge en París, esta tendencia significa un estadio cultural por el cual hayamos de pasar forzosamente” (Carpentier, 1949: 22) 	<ul style="list-style-type: none"> - En <i>Un camino de medio siglo</i>: “Cuando yo tenía 17 años, los dioses del día eran el mexicano Gutiérrez Nájera, el uruguayo Herrera y Reissing y Salvador Díaz Mirón, también mexicano, que en aquellos días era profesor en una escuela de La Habana. Al lado de un esteticismo trasnochado, de un anhelo de parecerse a los poetas malditos que habíamos entrevisto a través de una literatura francesa finisecular mal leída, [...] se vivía dentro de un esteticismo absoluto, un esteticismo debido en mucho también al ejemplo hartamente seguido de Darío” (Carpentier, 1980:15). - En <i>Problemática de la actual novela latinoamericana</i>: “Pero lo que si afirmo es que el método naturalista-nativista-tipicista-vernacular aplicado, durante más de treinta años, a la elaboración de la novela latinoamericana nos ha dado una novelística regional y pintoresca que en muy pocos casos ha llegado a lo hondo -a lo realmente trascendental- de las cosas” (Carpentier, 1974: 11). - En <i>La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo</i>: “se ha culpado a estas tres novelas ejemplares [en referencia a <i>Don Segundo Sombra</i>, <i>Doña Bárbara</i> y <i>La vorágine</i>] de haber originado la onda del regionalismo que habrá de caracterizar la novela latinoamericana hasta los años 50 [...] La época 1930-1950, se caracteriza, entre nosotros, por un cierto estancamiento de las técnicas narrativas. La narrativa se hace generalmente nativista” (Carpentier, 1981: 12).
---	--	---

Fig. II

Conclusivamente, el escrito *Tristán e Isolda en Tierra Firme* cierra sus itinerarios reflexivos volviendo a la representación caraqueña de la ópera wagneriana -como si el texto se rigiese según una perversa estructura circular que sentencia al lector a regresar impávido a la casilla de salida- para concluir, justamente, que “hay que realizar con lo latinoamericano algo semejante a lo que Wagner realizó con lo romántico y lo alemán” (Carpentier, 1949: 25). Lo que Walt Whitman, en fin, con la otra América. O, más tarde: “el día que América haya erigido un **Bayreuth**, a su manera, en alguna Gran Sabana, en alguna prodigiosa meseta del Continente [...] podremos jactarnos de haber trabajado dentro de la línea del destino de nuestro continente” (Carpentier, 1949: 26) [la negrita es nuestra]. Y para ello, según el autor, América debe establecer la síntesis de sus herencias culturales y mitológicas, como Wagner confeccionó su *Sigfrido* o su *Tristán e Isolda* valiéndose del atávico bagaje mitopoético, heredad exclusiva del pueblo teutón, sin quedarse en lo somero o episódico de tal muestrario de héroes, mitos y leyendas, antes bien elevándolos a la categoría de universales y absolutos con un *adentro-afuera* de calado indiscutiblemente romántico y unamuniano: de lo propio a lo total, de lo epidérmico a lo visceral. Como en una escala platónica: del yugo a la libertad y de lo oscuro a lo luminoso. Así lo reiterará el cubano en *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música* en la que supone una de sus últimas incursiones, en vida, de cariz musicológico:

El error de muchos compositores *nacionalistas* nuestros [o narradores regionalistas que en la estética carpenteriana son nociones análogas] consistió -como apuntamos antes- en creer que el *tema*, el *material melódico*, hallado en campos o en arrabales, bastaban para comunicar un carácter peculiar a sus obras (Carpentier, 1981: 175).

En la misma línea reflexiva, cuando en el año 1964 Carpentier publica el escrito ensayístico *Del folklorismo musical*, inserto en el compilatorio de textos y conferencias del autor *Tienes y diferencias*, dicho ensayo no hace sino postular lo que más prolija y minuciosamente fue desembrollado, años atrás, en *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, como si el primero fuese un mero anejo, una ampliación o un sinóptico epítome del segundo. De los tres itinerarios reflexivos que hemos visto son esbozados en el escrito wagneriano del cubano, el que más le urge desarrollar al autor en *Del folklorismo musical* es el que se gesta bajo las premisas y apotegmas propuestas por Miguel de Unamuno y que delinean la ruta de lo específico a lo total y de lo propio a lo universal.

Del folklorismo musical se divide formalmente en cuatro subcapítulos en donde se nos descubre una breve historiografía de la noción *folklore* -plano diacrónico- a partir de

un variopinto arco de paradigmas sonoros que cubren desde Héctor Villa-Lobos a Falla, pasando por *Los Cinco* de Rusia -Mili Balákirev (el líder), César Cuí, Modest Mussorgsky, Nikolái Rimski-Kórsakov y Aleksandr Borodí-, Debussy, Liszt, y otros referentes afines. En ese sentido, mientras que en *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, el autor hilvana su reflexión a partir de un evento musical único y específico -el wagnerianismo, y todo el subconjunto de simpatías y animadversiones que este alentó, a más de una libre reflexión sobre el arte vernáculo pautaada según nociones de índole musicológica-, vemos que en *Del folklorismo musical* realiza una labor políglota y plural, en tanto que dará voz a obras y compositores absolutamente dispares geográfica e históricamente hablando: desde el *Boris* de Mussorgsky a *La Atlántida* de Falla, pasando por las polonesas de Chopin, a la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Aun así, la reflexión de fondo del escrito -plano sincrónico- es la misma en ambos textos en tanto que si en *Tristán e Isolda en Tierra Firme* el cubano insiste en que “si el localismo fue, hasta ahora, un necesario tránsito hacia una búsqueda de lo universal en las entrañas de lo local, debemos rebasar muy pronto la etapa del *nacionalismo sin fronteras*” (Carpentier, 1949: 25), en *Del folklorismo musical* señala que cabe evitar incurrir en el error en que cayeron determinados compositores rusos, miembros integrantes del grupo comúnmente conocido como *Los cinco*, en sus respectivas modalidades operísticas en las que “el hallazgo del *acento nacional* mediante el uso del folklore, se logró en detrimento de la expresión universal y del desarrollo orgánico del drama lírico” (Carpentier, 1974: 44). O describiendo a Falla, en la misma línea reflexiva, señala el autor que este supone “el proceso de una liberación gradual del folklorismo” (Carpentier, 1974: 47). O, finalmente, delimitando el *modus procedendi* que gastan compositores como Liszt -en su faceta más nacionalista se entiende- anota el cubano que las *Rapsodias Húngaras* o las *Fantasías sobre temas húngaros* son ciertamente “esquemas, fácilmente imitables por su carácter de improvisación, de discurso donde lo pintoresco prima sobre la forma, que tuvieron, por lo mismo, un éxito enorme en una América Latina muy pobre en centros de una verdadera enseñanza composicional” (Carpentier, 1974: 41-42), entre otra gran y profusa cantidad de ejemplos que por tautológicos no enumeraremos.

El camino de lo *uno* a lo *diverso* y de lo vernáculo a lo absoluto es esbozado en las líneas reflexivas de ambos escritos como un ejercicio de síntesis de herencias, tradiciones, creencias y razas-: “los grandes monumentos musicales [apunta el cubano en *Del folklorismo musical*], aquellos que transformarán la fisonomía de la música en

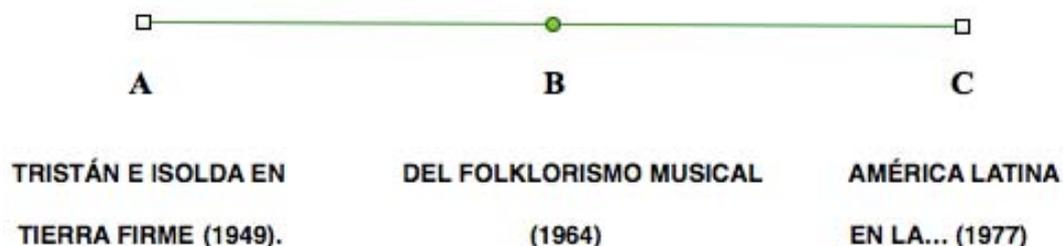


Fig. III

distintas épocas, poco o nada deben al folklore, sino a la expresión personal, síntesis de herencias culturales y raciales” (Carpentier, 1974: 49), lo cual también se hace efectivo a través de las especulaciones sonoras de *Tristán e Isolda en Tierra Firme* donde refiere el autor que “la obra de Ricardo Wagner fue síntesis de una cultura. Síntesis del romanticismo universal, síntesis de lo germánico. Por ello, al considerar nuevamente su obra, no debemos olvidar que nosotros también debemos propender a la síntesis” (Carpentier, 1949: 25). Como síntesis fue, a fin de cuentas, la poética beethoveniana -de lo germano, de lo clásico que cae, de lo romántico que adviene-, como síntesis fue Debussy -de lo galo, lo folklórico, lo wagneriano, aún en su rechazo del mismo y lo romántico-, como síntesis será la novela de Carpentier.

Para ir concluyendo, cabe recordar que el ensayo musical mentado en lo antecedente, *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*, publicado en los últimos años en vida del autor, sigue desarrollando el itinerario reflexivo que concierne a la tensión entre *polis* y *cosmópolis*, de ahí que podamos entender tal problemática (nuclear, como hemos visto, en la ensayística general carpenteriana) sobre un vector horizontal cuya simiente o punto de origen (A) se halla sita en el texto wagneriano *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, al cual le sigue *Del folklorismo musical* (B) en tanto que anejo o ampliación del primer texto, el cual será a su vez culminado por el referido ensayo (C) donde se traza, lo que ya fue postulado y ampliado en los escritos que preceden al mismo (fig. III).

Hemos comprobado, en definitiva, el alcance teórico y hermenéutico que el escrito *Tristán e Isolda en Tierra Firme* -y por extensión *Del folklorismo musical*- tiene sobre el ensayismo literario de Alejo Carpentier. El manifiesto influjo del ensayo musicológico sobre otras tipologías ensayísticas del autor no solo se hará efectiva, como veremos, en el citado estadio -o sea, del ensayo musical al literario- sino que también

opera en otros muchos ámbitos y planos -temática y estructuralmente hablando- como, por ejemplo, sobre lo narrado, lo contado y lo novelado por el cubano, tal y como iremos descubriendo y desembrollando en estricto ordenamiento cronológico en los fragmentos que siguen en la próxima sección.

5.2. LOS ENSAYOS *TRISTÁN E ISOLDA EN TIERRA FIRME* Y *DEL FOLKLORISMO MUSICAL A TRAVÉS DE LA NOVELÍSTICA Y CUENTÍSTICA AUTORALES: PROYECCIONES E ITINERARIOS CONJUNTOS EN EL TRAYECTO HACIA LO UNIVERSAL.*

A veces, Gaspar y Vera hablaban de música. Ella creía en el valor ecuménico del folklore sonoro como factor de entendimiento entre los pueblos: si en el siglo XIX las melodías rusas habían invadido Europa; si más tarde los ritmos húngaros y zingaros, gracias a Liszt y Brahms...; si hacia el 1900, las orquestas gitanas...; si diez años después, el tango argentino...; si más recientemente, la boga universal del jazz, y, ahora, de la música cubana.

ALEJO CARPENTIER

Ya hemos referido con anterioridad, acaso en otras palabras, que el paso de la novela *¡Écue-Yamba-Ó!* (1933) al relato *Viaje a la semilla* (1944) y a la novelita en formato breve *El reino de este mundo* (1949) presupone en la narrativa del cubano el ascenso de una escritura regionalista, pintoresca y marcadamente descriptivista a una narrativa moderna, construida según mecanismos y herramientas aprehendidas y adoptadas del Viejo Continente, que trasciende lo meramente paisajístico y ornamental -si bien *El reino de este mundo* redunda impecablemente en la importancia y trascendencia del espacio telúrico y ritual- para hacerse discurso universal, de todos y para todos. Un importante número de estudios especializados en la narrativa de Alejo Carpentier ha llamado la atención sobre este ciclo transicional que va de la primera novela del autor a *El reino de este mundo*. Entre otros, Klaus Müller Bergh insiste, en su estudio biográfico crítico sobre el autor, en que “en los once años que transcurren entre la publicación de *¡Écue-Yamba-Ó!* (1933) y la siguiente obra de ficción, *Viaje a la semilla* (1944), hay un asombroso cambio de perspectiva [...] En *¡Écue-Yamba-Ó!* predomina el anhelo realista y documental” (Klaus Müller Bergh, 1972: 42), mientras que en *Viaje a la semilla*, pese al enfoque pautadamente naturalista, nos hallamos ante un relato de temática profundamente americana, que transcurre durante época colonial, y que trabaja con una noción del tiempo regresivo, a partir de todo un subconjunto de técnicas de cariz

fantástico, vanguardista o, inclusive, cinematográfico¹³⁶. Pedro Lastra, por su parte, señala en relación con lo sugerido “el carácter transicional [de *¡Écue-Yamba-Ó!*] -en el conjunto de la novela hispanoamericana- hacia la norma estrictamente superrealista que Carpentier asume en 1944 con *Viaje a la semilla*” (Lastra, 1972: 44). Finalmente, en *Transculturación y poscolonialismo en el Caribe*, Landry Wilfrid Miampika destaca que a pesar de la autocrítica del autor con su obra primeriza, en consonancia con la valoración adversa que el aparato crítico especializado suele concederle a *¡Écue-Yamba-Ó!*, el folklorismo y pintoresquismo de la obra “es, sin lugar a dudas, al mismo tiempo un hallazgo y un aporte valioso en la narrativa cubana negrista, puesto que en ella se trasluce una crónica socioeconómica y política de la isla caribeña en las dos primeras décadas del siglo XX” (Miampika, 2005: 123). Y concluye el estudioso indicando que esta novela “configura los cimientos temáticos recurrentes en su obra posterior: la música, la arquitectura, la reivindicación de los valores del mundo afrocubano como componentes insoslayables de la cubanía y de la cubanidad” (Miampika, 2005: 123).

No nos parece gratuito entonces que de la novela de juventud del cubano, *¡Écue-Yamba-Ó!*, al escrito *El reino de este mundo* se produzca entremedio la publicación del cuento *Viaje a la semilla*, el cual funciona cual ensayo-probeta, en un plano estrictamente temático y formal se entiende, de lo que en la novelística autoral se desarrollará *a posteriori*. Como menos extraña resulta aún la publicación del ensayo musicológico *Tristán e Isolda en Tierra Firme* -entre algunos otros, como *La música en Cuba*-, en tanto que no serán escasos los conceptos y fragmentos que integren dicho escrito, que pasen a ser reproducidos de un modo absolutamente fiel en un formato descriptivo, reflexivo y/o teórico-identitario en las páginas de las novelas que van desde *El reino de este mundo* (1949) en adelante.

Sin ir más lejos, los solapamientos temáticos y nocionales que se producen entre *El reino de este mundo* y el ensayo *Tristán e Isolda en Tierra Firme* se vienen

¹³⁶ Acorde con el estudio alemán, en su ensayo *Problemática de la actual novela latinoamericana*, Carpentier confesará que “en una época caracterizada por un gran interés hacia el folklore afrocubano recién descubierto por los intelectuales de mi generación, escribí una novela -*Écue-Yamba-Ó*- cuyos personajes eran negros de la clase rural de entonces [...] al cabo de veinte años de investigaciones acerca de las realidades sintéticas de Cuba, me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero, **lo universal**, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance mi observación [...]. Desde entonces desconfío, de modo cada vez más fundado, de toda una literatura que solían presentarnos, hasta hace poco, como la más auténtica de América” (Carpentier, 1974: 12) [la negrita es nuestra].

solicítamente vaticinando desde el prólogo a la propia novela y se saben, como veremos, sugestivos, cuantiosos y divergentes. Primeramente, cabría señalar que en el prólogo a *El reino de este mundo* se introduce la noción, imprescindible en la invocación de cualquier magia sea cual sea su índole (mítico-religiosa, telúrica o chismorreos vecinal; acaso estemos siempre ante una variante de la tercera), del *acto de fe*: “para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadís de Gaula o Tirante el Blanco” (Carpentier, 2011: 10). En el ensayo wagneriano expresa el autor, justamente, que “los hombres todos se identifican por un lirismo que, aunque puede expresarse de mil maneras, se mantiene siempre vinculado con el suelo natal, la idiosincrasia y el carácter de los patrimonios” (Carpentier, 1949: 14), para añadir después que “más plantea América a sus artistas y escritores, por ahora, un **problema de fe** que un problema de forma. Ante todo hay que conocer el *qué*, aunque el *cómo* sea todavía incierto” (Carpentier, 1949: 14) [la negrita es nuestra]. *Ver para creer* o *creer para ver*, propiedad conmutativa donde el orden de los factores no altera el producto, pero donde lo que prima, a fin de cuentas, es la fe ciega y narcotizante que tantas mentes lúcidas acabaría arrastrando al limbo de la ignorancia y el desconocimiento. Borges, de hecho, en entrevista con Ernesto Sábato, moderada por Orlando Barone, no establecía distinciones entre nociones como *real maravilloso*, *realismo mágico* o *literatura fantástica*, inclusive, describía con un célebre aforismo “la teología como literatura fantástica (Barone, 1996: 29). Se trataba, según el autor argentino, de la perfección del género.

En el opúsculo *¿Lo real mágico o el realismo maravilloso?*, Eva Lukavská señala que los dos postulados que rigen el concepto de lo *real maravilloso* americano son:

1. una cualidad estética extraordinaria de la realidad americana; 2. la capacidad del escritor de percibir esta cualidad, y, lo que es más importante, de transformarla en literatura. Carpentier no apela a las capacidades creadoras del escritor, **sino a su creencia**” (Lukavská, 1991: 69) [la negrita es nuestra].

Alexis Márquez Rodríguez legitima en la misma línea teórica lo maravilloso en tanto se apoye “en la fe, [o] en la creencia insobornable” (Márquez Rodríguez, 1970: 52). En términos generales, el artista americano, según el autor, solo podrá fijar lo que *ve* (o lo que *crea* que puede ver) merced al acto de fe: “lo maravilloso es, así, producto de una simbiosis: aquella peculiar *presencia de la realidad* («alteración», «revelación privilegiada», «iluminación inhabitual o singularmente favorecedora», «ampliación de

escalas o categorías» unida a la *credulidad sin reserva*, a la fe esencial” (Márquez Rodríguez, 1970: 53). En definitiva, tanto en el prólogo sobre lo maravilloso como en el ensayo musicológico del autor, lo mágico, lo lírico o lo insólito son nociones que restarán supeditas siempre a la percepción subjetivizada del artista y a las particularidades e idiosincrasias del espacio ritual; idea esta, por cierto, abiertamente parcializada y personal del autor cubano.

En segundo término, la oposición orteguiana romanticismo versus vanguardia postulada a través de *La deshumanización del arte* y otros escritos del pensador español, que Carpentier se ocupa de demoler, como hemos observado, a través de los itinerarios reflexivos de *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, también se convierte en problemática nuclear del prólogo a *El reino de este mundo*, como lo prueba que el autor oponga un carismático “Víctor Hugo, tan explotado por los tendedores de libros de lo maravilloso, [que] creía en aparecidos” (Carpentier 2004: 10) a un concepto caduco de “lo maravilloso invocado en el descreimiento -como lo hicieran los surrealistas durante tantos años-” (Carpentier, 2004: 11). En *Tristán e Isolda en Tierra Firme* señala Carpentier algo parecido sugiriendo que “cuando evocamos a los románticos, que escriben la palabra *Arte* con A mayúscula, sentimos como una añoranza de paraíso perdido” (Carpentier, 1949: 14) y rememora justo después a los “jóvenes europeos que manifestaron su personalidad al terminarse la guerra europea [y que] se burlaron de la religión del Arte de Wagner, creyendo que la Isla Sonante de Bayreuth [...] podía sustituirse por los novios de la Torre Eiffel¹³⁷, y el pianito de manubrio de Georges Auric¹³⁸” (Carpentier, 1949: 15), ambas obras de cariz vanguardista.

Por añadidura, Carpentier se empeña en atribuir, en su escrito wagneriano, una esencia romántica al pasado, la historia y el espacio habitados por el hombre caribe “por cuanto los valores que alimentan cualquier romanticismo coinciden con los sentimientos y la expresión peculiar del hombre americano: lirismo a menudo excesivo, nacionalismo, influjo de la naturaleza, apego al folklore [...]” (Carpentier, 1949: 13). En la misma línea, en el prólogo a lo real maravilloso, el autor se decanta por celebrar la virginidad del

¹³⁷ En referencia a la obra teatral de Jean Cocteau así denominada.

¹³⁸ Georges Auric (1899-1983) fue, junto a otras celebridades del momento como Satie, Milhaud o Cocteau, un músico francés integrante del grupo *Les Six*. Auric fue también, durante la década de los 30, compositor en algunas de las producciones cinematográficas dirigidas por Jean Cocteau como *Le sang d'un poète*,

paisaje, lo telúrico, “la presencia fáustica del indio y del negro” (Carpentier, 2004: 14) frente al “baratillo de relojes amelcochados, de maniqués de costurera, de vagos monumentos fálicos [referentes indiscutiblemente dalinianos]” (Carpentier, 2004: 8) y frente a lo “maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y la máquina de coser sobre una mesa de disección” (Carpentier, 2004: 8), prestada de los huracanados versos en prosa del profético Conde de Lautreamont.

En el prólogo de las maravillas se irán superponiendo, una tras otra, entonces, profusa cantidad de referencias literarias y citas eruditas, como lo son, por ejemplo, el amplio abanico de elementos con que trabaja el género de la literatura fantástica (fantasmas, licantropías, el monje de Lewis, la peculiar novela *El supermacho* de Alfred Jarry, entre otros), obras simbolistas desarrolladas en territorio galo en el último tercio del siglo XIX (*La alquimia del Verbo* de Rimbaud), obras decadentistas (los ya citados *Cantos de Maldoror* de Isidore Ducasse), referentes surrealistas (principalmente dalinianos, si bien aparecen asimismo alusiones a algunas pinturas de André Masson), postulados unamunianos, referencias al ciclo literario artúrico, etc. Emir Rodríguez Monegal apunta que al invocar tal conglomerado de elementos y “al dirigir sus saetas contra tantos blancos dispersos [...] Carpentier está, sin embargo, apuntando todas sus flechas hacia, o contra, un solo blanco: André Bretón” (Rodríguez Monegal, 1972: 103), el hacedor de lo maravilloso según pautas prefabricadas de una fatuidad, altanería y artificialidad elocuentes.

En un prólogo crítico a su propio prólogo, fechado en el año 1964 y publicado en una edición de Bolsilibros Unión en La Habana, Carpentier explica que los autores de entonces “empezaban a manejar las técnicas, espejismos, magias y estrategias del surrealismo [...] un camino para salir del rebasado nativismo latinoamericano de los años 20-40” (Carpentier, 1960: VII-VIII) -noción *antirregionalista* desembrollada, mismamente, en el escrito *Tristán e Isolda en Tierra Firme*- e intuitivo recomienda que cabría “utilizar la capacidad de entendimiento otorgada por el surrealismo a una observación de texturas, hechos, contrastes, procesos, de nuestro mundo americano” (Carpentier, 1960: VIII). No estamos, entonces, ante un unilateral rechazo de la preceptiva surrealista, sino ante una lectura y apropiación amable de sus postulados más significativos. Anke Birkenmaier, en su tratado *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, anota, de hecho, que “el distanciamiento carpenteriano

del surrealismo en su famoso prólogo a *El reino de este mundo* fue, más bien, nominal, un gesto retórico que sirvió para formular una estética explícitamente latinoamericana” (Birkenmaier, 2006: 20). De ahí que Carpentier solo pondere en su prólogo de las maravillas una tipología discursiva apta y verdaderamente resoluta en miras de captar y penetrar lo esencialmente mágico e insólito del espacio latinoamericano esta es, la practicada por el pintor cubano -amigo del novelista- Wilfredo Lam¹³⁹.

En el opúsculo *Alejo Carpentier y Wilfredo Lam: negociaciones para un arte revolucionario*, Anke Birkenmaier destaca perspicaz que fue precisamente el surrealismo lo que llevó tanto al pintor como al novelista “más allá de una visión exótica de lo autóctono, los llevó a buscar los fundamentos conceptuales de un nuevo arte cubano basados en la imagen y el ritmo” (Birkenmaier, 2003: 208), aun cuando ninguno de ellos fue, como sabemos, entusiasta militante u obcecado prosélito del surrealismo bretoniano. Buscar el equivalente musical al discurso pictórico practicado por Wilfredo Lam o al discurso novelístico de Alejo Carpentier presupone hablar el lenguaje de Héctor Villa-Lobos, confeccionado según cadencias, polirritmias y síncopas saltonas. Villa-Lobos será fugazmente enaltecido en las páginas del escrito *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, cuando Carpentier señala sin rubores, a tenor del arte latinoamericano, que cuanto estimable se haya hecho en América “-desde el Inca Garcilaso, hasta **Heitor Villa-Lobos-** [...] era fruto de íntima comunión del hombre con su suelo, con su tradición, con sus voces populares” (Carpentier, 1949: 9).

La figura de Villa-Lobos será, como ya hemos apuntado, holgadamente diseccionada a través de las disquisiciones del autor en el ensayo en formato breve *Del folclorismo musical*, donde se describe al susodicho como un músico “formado en el Brasil, heredero de todas las tradiciones culturales -autéctonas, africanas, canto llano, barroquismo, clasicismo, romanticismo, batucadas, pianistas de cine en la Avenida de Río Barroco...- que se entremezclan hoy en su país” (Carpentier, 1974: 40). O en palabras de Acosta, a tenor de la poética villa-lobesca:

¹³⁹ “Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wilfredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfrenada Creación de Formas de nuestra naturaleza -con todas sus metamorfosis y simbiosis- en cuadros monumentales de una expresión única en la pintura contemporánea” (Carpentier, 2004: 9).

El músico latinoamericano ha encontrado un punto de partida -un marco de referencia- que corresponde a un momento dado de la evolución de la música occidental particularmente propicio para sus fines, y de ahí ha emprendido un camino -o muchos caminos, coincidentes en lo fundamental-, en el que expresa su modo particular de ser y actuar en el mundo histórico que le tocó vivir” (Acosta, 1982: 178).

Villa-Lobos es en su música, lo que Lam en su obra pictórica -véase *La jungla* (1943), *Maternidad en verde* (1942), *La mañana verde* (1943)- o lo que Carpentier en *El reino de este mundo* y su novelística ulterior, en tanto que ellos elevan su cubanidad, brasilidad en el caso de Villa-Lobos, a un plano único y total -el *dentro-fuera* y el *propio-uno* unamuniano postulado por Carpentier en el escrito *Tristán e Isolda en Tierra Firme* sintetizando y armonizando vanguardia, nacionalismo y telurismo, lo uno en lo diverso¹⁴⁰.

En el seno de la novela *El reino de este mundo*, el cubano va dejando rastros e indicios que conducen a lo que explícitamente fue formulado a través de su prólogo de los onirismos y las maravillas, entre otros, el encontronazo de perspectivas que europeos y haitianos generan en lo que a la ejecución del mandinga Mackandal se refiere, la delimitación del bagaje mítico telúrico idiosincrásico del pueblo haitiano, sucesivos procesos mágico-licantrópicos ensayados por los variopintos protagonistas de la novela (Mackandal y Ti Noel), etc. Y, análogamente, vendrán a converger en las páginas de la novelita histórica de Carpentier ciertos principios, nociones y axiomas cuya naturaleza fue enunciada y desarrollada a través de las páginas del ensayo apologético de lo romántico y lo wagneriano *Tristán e Isolda en Tierra Firme*. Veámoslo en los fragmentos subsiguientes.

La novelita en formato breve, *El reino de este mundo*, se articula en torno a cuatro ejes protagónicos, a saber: el mandinga *Mackandal*, hechicero histórico-mitológico y mentor del esclavo Ti Noel, se sabe el personaje nuclear a partir del cual se va a estructurar la primera parte del texto. El guerrero Bouckman, que encabeza las primeras sublevaciones haitianas (“oficiales”) contra los franceses y colonos, es el núcleo en torno al cual se organiza la segunda parte de la novela. El déspota Henri Christophe -trasunto

¹⁴⁰ En *Del folclorismo musical* indica el autor que “en 1950 el nacionalismo estaba en crisis. Se admitía, sí, que el compositor tuviera un acento nacional; pero a condición de que ese acento se debiera a su idiosincrasia, a su modo peculiar de hablar, de expresarse; a la acción de sus herencias culturales [...] Los grandes monumentos musicales, aquellos que transformando la fisonomía de la música en distintas épocas, poco o nada debían al folklore” (Carpentier, 1974: 48-49) y en *Tristán e Isolda en Tierra Firme* se hace referencia, como ya hemos sugerido, el mismo itinerario pautado por Unamuno y reiterado por Carpentier hasta la saciedad.

de la revolución traicionada, cual el Víctor Hugues de *El siglo de las luces*- será, por su parte, el eje estructural de la tercera parte y, finalmente, Ti Noel se convierte en el personaje nuclear a partir del cual se articula la última parte del libro, en la cual se sintetizará todo lo esbozado en las secciones precedentes. Patrick Collard referirá que *El reino de este mundo* “relata acontecimientos de la historia desde 1751 hasta hacia 1830 [aproximadamente], consta de cuatro partes y 26 capítulos, todos con título. El hilo conductor es la larga vida del esclavo negro Ti Noel” (Collard, 1991: 99), y si bien es cierto que Ti Noel funciona en tanto que eje articulador de las cuatro secciones principales del texto (llamémoslo *personaje-engranaje*), este no desarrolla un papel protagónico hasta la última sección de la novela donde, como refiere Emma Susana Sparetti-Piñero, se produce no “una teofonía, la aparición de un dios, sino [...] una apoteosis, proyección de un hombre -casi siempre un héroe- a la categoría divina” (Sparetti-Piñero, 1981: 146), más allá del influjo viconiano, schopenhaueriano o spengleriano o, inclusive, hegeliano (Young, 1983: 80-86) que pueda inferirse de la lectura de las tres páginas finales del texto.

Lo cierto es, en definitiva, que Ti Noel es un personaje que crece y se materializa -del espectro a la carne, y de carbón a diamante- según avanzamos en la lectura de *El reino de este mundo*, y mientras en la primera sección del texto este se sabe un mero discípulo y testimonio ocular de lo acaecido al mandinga Mackandal -huida, retorno y caída del hechicero-, en la segunda parte se convierte en un sublevado, inerte e impasible, que guerreará sin explícito convencimiento de causa al lado de Bouckman. En palabras de Mocega-González, “Ti Noel es, pues, ese hombre anónimo, pero universal, esa parte del pueblo que pareciera no tomar parte en el quehacer histórico, pero que indiscutiblemente lo empuja y determina” (Mocega-González, 1975: 91). En la tercera sección de la novela, Ti Noel padece en carne propia los sopapos y penurias de la esclavitud, inclusive de manera más sentida que en las secciones precedentes, “puesto que había una infinita miseria en lo de verse apaleado por un negro, tan negro como uno, tan belfudo y pelicrespo como uno, tan narizñato como uno” (Carpentier, 2004: 108). Finalmente, en la última sección del libro el personaje cobra conciencia de sí mismo, de su esencia y su misión en el reino de la tierra, y transmuta en un superhombre emancipado -proyección de un hombre a la categoría divina, como había apuntado Sparetti-Piñero-. Pogolotti, en *El ojo de Alejo*, indicará que “subalterno apegado a la historia y al espacio del Caribe, [...], Ti Noel propone, a la vez, con su marcha continuada, una visión de la especie. La

conquista de la palabra marca el inicio de la emancipación respecto de las servidumbres” (Pogolotti, 2007: 141)¹⁴¹.

Cada uno de los citados actuantes que modulan estructuralmente *El reino de este mundo* se saben, más que meras piezas funcionales que rigen y gobiernan el esqueleto novelístico, personajes simbólicos cuyo correlato y origen se halla implícito en la ensayística musicológica del autor, a veces inclusive a través de alusiones absolutamente explícitas, como veremos a continuación.

En *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, aparte del citado binomio en donde se opone el *arte nuevo* a un arte telúrico de raigambre manifiestamente romántica, el autor distingue entre tres procedimientos literarios que permitan una aproximación y especificación del *epos* latinoamericano: en un extremo, una poética vernácula, descriptivista y folclorizante que no trasciende la epidermis de lo que ensalza y que será reprobado hondamente por el autor a lo largo de su ensayismo musicológico y literario; en el otro extremo un *falso cosmopolitismo* integrado por autores que han prescindido de su lengua y de sus raíces y se venden a una visión occidentalizadora -colonizadora- de la cultura (Carpentier nombra, como habíamos sugerido, a Superville, el Neruda afrancesado, Ventura García Calderón, Francisco Contreras, entre otros), y, finalmente en el centro, un arte sintético integrador de elementos europeizantes, africanos y precolombinos del que Carpentier y parte del minorismo ortodoxo se postulan artífices y partidarios, si bien el Carpentier maduro, tras la publicación de *La música en Cuba*, va blanqueando, como hemos anotado, ese mestizaje según pasen los años

En el texto de *El reino de este mundo*, tanto Mackandal como Bouckman serán la representación de lo propio y lo telúrico, aquello considerado como profunda y esencialmente americano. Ya en *Tristán e Isolda en Tierra Firme* menciona casualmente Carpentier “la leyenda del vuelo de Mackandal” (Carpentier, 1949: 13) e identifica al mandinga a lo “vagamente sobrenatural, alimento de mitologías, en ciertos momentos de

¹⁴¹ La estructura de *El reino de este mundo* y los acontecimientos que en la novela se relatan permiten una lectura hegeliana de la misma, en donde las dos primeras partes (Mackandal y Bouckman) podrían considerarse una tesis revolucionaria en miras de desarticular un sistema de poder corroído y titubeante, la tercera parte (Henri Christophe) sería la antítesis o la traición de la propia tesis revolucionaria -deterioro del ideal adquirido-, y en donde la cuarta parte (Ti Noel) es la síntesis de todo lo vivido.

la vida de nuestros grandes hombres [Bolívar, O' Higgins, Martí, Emiliano Zapata]¹⁴²” (Carpentier, 1949: 13). También en su preludio a lo maravilloso, el cubano refiere que “en América, donde no se ha escrito nada semejante, existió un Mackandal dotado de los mismos poderes [que Maldoror] por la fe de sus contemporáneos, y que alentó, con esa magia, una de las sublevaciones más dramáticas y extrañas de la Historia” (Carpentier, 2004: 13). Para trazar ese personaje absolutamente idiosincrático, *praxis* de lo latinoamericano, y no quedarse en la superficie de lo descrito -con un lenguaje a lo ¡*Écue-Yamba-Ó!* “más propio de lo sociológico que de lo literario” (Márquez Rodríguez, 1970: 24) o de trazado “documental y folklorista” (Cantero Pérez, 1985: 228)-, el autor se valdrá, entre otros muchos utensilios, de la noción de lo *real maravilloso* que permite la conciliación de la mirada colonizadora-europeísta con la mirada del esclavo o colonizado-haitiano. Juan Barroso apunta que el autor “elabora su novela desde un punto de vista ambiguo con respecto del creimiento o descreimiento de los hechos mágicos [...] Al valerse de estos desplazamientos del punto de vista se sirve, a su vez, de técnicas que permiten interpretar la irrealidad de los hechos en términos lógicos” (Barroso, 1977: 82-83). La escena de la ejecución del hechicero Mackandal que antes comentábamos es, sin ir más lejos, reveladora de este duplo juego de perspectivas: “muy pocos vieron [solo los franceses] que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego [...] aquella tarde los esclavos regresaron a sus haciendas riendo por todo el camino. Mackandal había cumplido su promesa permaneciendo en el reino de este mundo.” (Carpentier, 2004: 51-52).

Sánchez-Boudoy sugiere que, cuando Carpentier escribe *El reino de este mundo*, “ya era el escritor preocupado por los eternos temas del hombre. [...] No estaba para temáticas regionalistas [como en ¡*Écue-Yamba-Ó!*]. Estaba para temáticas universales; como es la del hombre” (Sánchez-Boudoy, 1969: 98) de ahí que trate de aunar en una perspectiva sintética y totalizadora la mirada de esclavos y colonos, de europeos y de haitianos, lo cual se convertirá en una constante insoslayable de la novelística autoral. Sin saberlo, con sus atinadas observaciones Sánchez-Boudoy dejó sobre el camino los indicios que nos conducen de la problemática nuclear del ensayo *Tristán e Isolda en*

¹⁴² Este fragmento de *Tristán e Isolda en Tierra Firme* remite indefectiblemente a ese otro del prólogo a *El reino de este mundo* en donde el cubano habla de “ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy” (Carpentier, 2011: 12).

Tierra Firme -esta es, la del itinerario suscrito por don Miguel de Unamuno de la *polis* a la *cosmópolis*- a lo novelado en *El reino de este mundo*.

En la misma línea teórica, cuando Carpentier delinea al personaje Henri Christophe en la tercera parte de su novela, le convierte, precisamente, en la viva imagen del *falso cosmopolitismo*, el traidor a sus raíces y desertor de su esencia y condición: “Christophe, el reformador, había querido ignorar el Vodú, formando, a fustazos, una casta de señores católicos. Ahora comprendía que los verdaderos traidores a su causa, aquella noche, eran San Pedro con su llave, los capuchinos de San Francisco y el negro San Benito” (Carpentier, 2004: 128). Ese ente mestizo, ex-esclavo haitiano en el presente caso, que se empolva al son y ajeteo de las cortesanas dieciochescas entre bambalinas aterciopeladas sería conceptualmente el equivalente y análogo -tal y como lo describe Carpentier en *Tristán e Isolda en Tierra Firme*- del “«*modern style*» verbal de un Herrera y Reissig, el estilo «ópera de París» de la era porfiriana, en México” (Carpentier, 1949: 10), el exiliado en su patria. El autor destacará en su escrito wagneriano que “el desprecio por el medio propio [...] llevó a ciertos intelectuales de nuestro continente a un destierro voluntario, que equivalía a una actitud acremente negativa” (Carpentier, 1949: 10), y si bien parecen tenderse obvias diferenciaciones -específicamente gremiales- entre ese intelectual latinoamericano de corte europeizante del que habla el autor en *Tristán e Isolda en Tierra Firme* y el tiránico Henri Christophe, su confección de base es la misma: la *aculturación*¹⁴³.

Cabría señalar, a modo de inciso, cuan huera y maniquea resulta la perspectiva adoptada por Carpentier en *Tristán e Isolda en Tierra Firme* en lo que respecta a la delineación de ese falso cosmopolitismo. ¿Acaso Borges o Cortázar -o Bolaño- no resultaron dos figuras clave que impulsaron y permitieron un desarrollo óptimo del

¹⁴³ Sobre la noción *aculturación* señala Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* que “contiene todo un conjunto de determinadas e inconvenientes implicaciones etimológicas. Es un vocablo etnocéntrico con una significación moral. El inmigrante tiene que «aculturarse» (*to acculturate*); así han de hacer también los indígenas, paganos e infieles, bárbaros y salvajes, que gozan del «beneficio» de estar sometidos a nuestra Gran Cultura Occidental” (Ortiz, 2002: 125). De ahí que el cubano vea preferible el uso de la noción -por él mismo introducida- *transculturación* por entenderse esta como una suerte de *toma y daca* “en un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas” (Ortiz, 2002: 125). Nosotros optamos por el uso deliberado del concepto *aculturación* -pese a hallarse este algo desfasado- en la caracterización de determinados actuantes carpenterianos, en tanto que estos, Henri Christophe o el narrador de *Los pasos perdidos*, entre otros, reniegan deliberadamente de su esencia cultural y en un ejercicio de automutilación identitaria se ven abocados o trasvasados a la cultura que ellos conciben como superior, esta es, la europea.

organigrama narrativo hispanoamericano, si bien a uno se le ha venido considerando un renegado por el bagaje filosófico y erudito profusamente occidentalista que gasta; y al otro lo hayan venido tildando en no escasas ocasiones de mero afrancesado?¹⁴⁴

Finalmente, retornando al análisis protagónico-estructural de *El reino de este mundo*, cabe apuntar que el personaje de Ti Noel que aparece en la última sección del texto novelístico es, como hemos argüido, la síntesis de todo lo vivido, de ahí que se sepa integrador, por un lado, de la perspectiva del esclavo y del colonizado, y también, por otro lado, de la del colono y terrateniente -al proclamarse rey a sí mismo en sus últimos días de desvaríos y delirios de grandeza¹⁴⁵-.

Si Mackandal y Bouckman son la evocación más límpida de lo telúrico y nacional y son descritos según pautas no regionalistas, sino desde la concomitancia de perspectivas, y Henri Christophe la viva imagen del *falso cosmopolitismo* que Carpentier refuta en *Tristán e Isolda en Tierra Firme* por tratarse de un deliberado paradigma de *aculturación*, Ti Noel representa el mestizaje, el ente nacido de un proceso de *transculturación*, tal y como lo delimita Fernando Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*; hijo de mestizajes y amalgamas raciales, síntesis de variopintas herencias culturales, integrador de una perspectiva colonizada y otra colonialista. De ahí que puedan establecerse entre *Tristán e Isolda en Tierra Firme* y *El reino de este mundo* las equivalencias explicitadas en el diagrama que articulamos a continuación (fig. IV).

¹⁴⁴ Sobre Cortázar, lo apunta Schmidt-Cruz alegando que “alguno de sus compatriotas se refirieron a él maliciosamente como un «escritor franco-argentino» o «escritor afrancesado»” (Schmidt-Cruz, 2000: 411-412). Mientras que sobre Jorge Luis Borges, A. Cargatagli anota que “la *weltliteratur* de Borges no es universal porque cite un número determinado de obras o autores, sino justamente por los diálogos que fue capaz de entablar con autores y obras ausentes de la Enciclopedia <oficial> de la literatura” (Cargatagli, 1991: 90-91).

¹⁴⁵ “Lo que hacía más feliz al anciano [Ti Noel] era la posesión de una casaca de Henri Christophe, de seda verde, con puños de encaje de salmón, que lucía a todas horas, realzando su empaque real con un sombrero de paja trenzada, aplastado y doblado a modo de bicornio [...]. Instalado en su butaca, entreabierta la casaca, bien calado el sombrero de paja y rascándose la barriga desnuda con gesto lento, Ti Noel dictaba órdenes al viento. Pero eran edictos de un gobierno apacible, puesto que ninguna tiranía de blancos ni de negros parecía amenazar su libertad. El anciano llenaba de cosas hermosas los vacíos dejados entre los restos de paredes, haciendo de cualquier transeúnte ministro, de cualquier cortador de yerbas general, otorgando baronías, regalando guirnaldas, bendiciendo a las niñas, imponiendo flores por servicios prestados” (Carpentier, 2004: 146-148).

**TRISTÁN E ISOLDA EN
TIERRA FIRME** **EL REINO DE ESTE
MUNDO**

Arte nuevo	Prólogo a <i>El reino de este mundo</i>		
Nacionismo-romanticismo (no desde una perspectiva folklorizante)	Primera y segunda parte	Mackandal y Bocukman	Tesis de la revolución
Falso cosmopolitismo (aculturación)	Tercera parte	Henri Christophe	Antítesis
Mestizaje, transculturación	Cuarta parte	Ti Noel	Síntesis

Fig. IV

En el prólogo a *El reino de este mundo* se superponen, como hemos comprobado en lo precedente, profusa cantidad de referencias literarias y mecanismos para la plasmación de lo maravilloso. Con todo, tal y como se infiere de la tabla anterior, queremos insistir en el hecho de que el discurso vanguardista-surrealista propiamente dicho solo ha calado de manera intencional en las primeras páginas del prólogo carpenteriano, con el mero afán por parte del autor de execrarlo en tanto que metodología de expresión de la realidad americana. En *Huellas surrealistas en «El reino de este mundo, de Alejo Carpentier»*, Ramón Cantero Pérez insiste en que el descubrimiento del surrealismo por parte de Carpentier despierta en el autor “el deseo de plasmar la mitología viva americana, sus selvas maravillosas, pero con su estilo propio, alejado, en lo posible, de sus amigos de París” (Cantero Pérez, 1985: 228), y en ese sentido la citada Anke Birkenmaier añade que “Lam y Carpentier tomaron el camino surrealista de un arte dedicado al desajuste conceptual y a la sorpresa para en última instancia lograr un cambio de actitud o disposición antes que uno de circunstancias” (Birkenmaier, 2003: 207). O sea el surrealismo como trampolín o como estadio previo, no como meta ni como resultado, aunque Carpentier -o Lam, o Asturias, o Neruda-, pese a fabricar sus propias nociones y metodologías para plasmar la realidad latinoamericana, beben a menudo mucho más del surrealismo y de la vanguardia de lo que ellos mismos quisieran prever.

Tras la exitosa publicación de *El reino de este mundo*, en el año 1953 Carpentier regresa con *Los pasos perdidos*, texto en donde se nos cuenta el periplo de un *Sísifo* burgués y occidentalizado -personaje innominado, probable correlato del yo autoral en su

etapa más adinerada, esta es, la de los años 50-, quien emprende un viaje que acaba por convertirse en prueba iniciática y en retorno; retorno al punto de origen -viaje a la semilla- y a las raíces mismas de la música, de la historia humana y a las del propio narrador-protagonista, en tanto que hombre que se va emancipando a medida que se adentra en la jungla. Como apunta Inmaculada López Calahorro, no estamos ante un desplazamiento únicamente físico o espacial, sino que el viaje “representa la necesidad de buscar el origen, de distinguir el orden de lo bestial, de encontrar los monstruos de un solo ojo o el mundo de los muertos. Ese viaje es personal, individual, y a donde se vaya no se sabrá si esperan Calipsos o Circes” (López Calahorro, 2002: 155). También Edmundo Gómez Mango refiere que “el plan estructural de la novela es muy simple, diría lineal; es **un itinerario**, con un **punto de partida**, **varias etapas** que se recorren ordenadamente, y **un destino**” (Gómez Mango, 1968: 3) [la negrita es nuestra].

Dicho viaje se sabe confeccionado sobre un triángulo amoroso integrado por Mouche, Rosario y el innominado musicólogo, que es a su vez eje protagónico del susodicho triángulo y de la trama novelística en general. Cada uno de los integrantes de este triunvirato simbolizará respectivamente lo telúrico -Rosario-, el *arte nuevo*, lo vanguardista y lo *kitsch* -Mouche-, y el hombre enajenado que se concilia con sus raíces y con los contextos -el narrador/protagonista-.

José Sánchez-Boudoy se había atrevido a aventurar que en “las páginas de *Tristán e Isolda* Alejo Carpentier muestra que anda buscando algo [...] Es decir, ya ve que sólo en lo universal, en ser hombre universal, el hombre logra sus raíces. Porque ser universal es ser hombre entero, es decir, encontrarse a sí mismo” (Sánchez-Boudoy, 1969 :160). Y añade después que el ensayo *Tristán e Isolda en Tierra Firme* “contiene en embrión las ideas desarrolladas en *Los pasos perdidos* [...]. Es decir, cuando se busca él dentro de sí y cuando aspira a engarzarse en lo universal” (Sánchez-Boudoy, 1969: 161). En la misma línea, Verity Smith destaca que el lector de *Los Pasos Perdidos* “will find that running through many of his [Carpentier’s] essays, as well as his study of Cuban music, are certain key questions which thoughtful Latin Americans must ask themselves about the

arts¹⁴⁶” (Smith, 1983: 12). En cualquier caso, lo suscrito por estos estudiosos no fue probado ni someramente, de ahí que sea nuestra labor preguntarnos: ¿y cómo operan los elementos esbozados por el autor en *Tristán e Isolda en Tierra Firme* en el periplo odiseico descrito a través de *Los Pasos Perdidos*?, ¿en qué medida y a qué niveles se produce una proyección del texto ensayístico-wagneriano sobre el texto novelístico?

A grandes rasgos, se puede aventurar que el texto wagneriano opera sobre el hilo conductor de *Los pasos perdidos* en tres estadios diferenciales: primeramente, en lo que a la confección y caracterización de los personajes atañe -como ya hemos sugerido y en lo que nos explayaremos en lo sucesivo-; en segundo lugar, en la percepción que de la *Novena* de Beethoven se va gestando en la mente del innominado protagonista a lo largo de su itinerario, y, finalmente, en algunas escenas musicales particularmente reveladoras que nos detendremos a delinear profusamente llegado el caso.

Como antes hemos sugerido, el triángulo amoroso que gobierna la estructuración de *Los Pasos Perdidos* (*Protagonista/narrador-Mouche-Rosario*¹⁴⁷) está regido por una dialéctica cuyo germen hallamos en el escrito *Tristán e Isolda en Tierra Firme*. Rosario es caracterizada en *Los Pasos Perdidos* por el narrador-protagonista como “mujer de tierra [...] Ella se llama a sí misma *Tu Mujer*, refiriéndose a ella en tercera persona «tu mujer se estaba durmiendo»; «tu mujer te buscaba»... Y en esa constante reiteración del posesivo encuentro como una solidez de concepto [...] que nunca me diera la palabra *esposa*” (Carpentier, 2009: 357-358). Esta condición pasiva e inerte, cuasi misógina podría decirse, con que el autor delimita la mujer telúrica, engarza muy bien con la noción de hembra mexicana diseccionada por el escritor Octavio Paz en su ensayo *El laberinto de la soledad*, publicado, justamente, tres años antes que *Los pasos perdidos*: “Pasiva, se convierte en diosa, amada, ser que encarna los elementos estables y antiguos del universo: la tierra, madre y virgen; activa, es siempre función, medio, canal” (Paz, 1972: 32).

¹⁴⁶ “Encontrará este flujo de pensamiento a través de muchos ensayos [del autor], así como a través de su estudio de la música cubana, los cuales son verdaderos cuestionamientos sobre lo que los latinoamericanos deberían plantearse acuradamente sobre el arte” (La traducción es nuestra).

¹⁴⁷ Fuera de este triángulo amoroso hemos dejado deliberadamente a Ruth, la esposa del protagonista, por saberse un elemento absolutamente ajeno a la trama principal y cuya aparición solo ha lugar en la primera y última parte del texto que nos ocupa.

Asimismo, Rosario aparece no pocas veces asociada a la imagen del vientre fecundo y a la figura de la madre -el ente materno en tanto que símbolo redentor de todos los males, congojas y padecimientos del hijo-. Según lo sugiere el innominado protagonista, Rosario “tiene la verdad primera en esa *matriz* que los traductores mojigatos de la Biblia sustituyen por *entrañas*, restando fragor a ciertos gritos proféticos” (Carpentier, 2009: 358), o en otro momento aparece ella “con los dientes apretados, apretando mi cabeza [la del narrador-protagonista, se entiende] como se resguarda el cráneo del hijo nacido en un trance peligroso” (Carpentier, 2009: 347). Finalmente, resulta a todas luces elocuente que el idioma usado por el protagonista para interactuar con su amante geológica no sea “el idioma de los hombres de aire [se refiere al inglés], que fue mi idioma durante tantos años”, sino “el idioma matriz -el de mi madre, el de Rosario” (Carpentier, 2009: 411). En otro fragmento no menos revelador, el protagonista-narrador(-autor) asocia intencionalmente un idioma de habla a cada uno de los integrantes del susodicho triángulo amoroso -su esposa Ruth aparte-, con el fin de hacer más clarividente el tipo de interacción que con cada una de las partes se desarrolla:

Con Ruth hablaba el inglés, idioma de mis estudios secundarios; con Mouche, a menudo el francés; el español de mi Epítome de Gramática -*Estos, Fabio...*- con Rosario. Pero este último idioma era también el de las Vidas de Santos, empastados en terciopelo morado, que tanto me había leído mi madre: Santa Rosa de Lima, Rosario.

En la coincidencia matriz veo como un signo propiciatorio (Carpentier, 2009: 394-395).

El inglés que rige la relación *Ruth-protagonista* aparece asociado a la sordidez y miseria del mundo capitalista, donde todo es embuste, calumnia, tedio y monótono automatismo. Esa gran ciudad anglosajona, probablemente New York, que inicia y que cierra el ciclo novelístico de *Los Pasos Perdidos*, habitada por Ruth y por su esposo, es la síntesis del más salvaje capitalismo, del que intentará sustraerse nuestro *Sísifo* innominado -innominado en tanto que hombre absolutamente alienado y despersonalizado y en tanto que símbolo de una colectividad-¹⁴⁸. De ahí que se pueda

¹⁴⁸ “Había grandes lagunas de semanas y semanas en la crónica de mi propio existir; temporadas que no me dejaban un recuerdo válido, la huella de una sensación excepcional, una emoción duradera; días en que todo gesto me producía la obsesionante impresión de haberlo hecho antes en circunstancias idénticas -de haberme sentado en el mismo rincón, de haber contado la misma historia [...] Subiendo y bajando la cuesta de los días, con la misma piedra en el hombro, me sostenía por obra de un impulso adquirido a fuerza de paroxismos [...] Habíamos caído en la era del Hombre-Avispa, del Hombre-Ninguno, en que las almas no se vendían al Diablo, sino al Contable o al Comité” (Carpentier, 2009: 179).

establecer un continuo integrado por las nociones **Ruth-inglés-capitalismo-occidente-decadencia-barbarie** -*Ariel*, según Carpentier-, frente al español de Rosario del que se puede colegir otro integrado por **Rosario-madre-español-naturaleza-pureza-civilización** -Calibán, según el autor-.

De hecho, el cubano, gran lector de todo lo relacionado directa o eventualmente con América, en su ensayo *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, señala que “el *Ariel* [lo presumiblemente democrático y civilizador] que erige Rodó sobre el zócalo gigantesco de los Andes en el final de su discurso no responde, en su momento a posibilidad alguna” (Carpentier, 1981: 10) en tanto que constructo expresor de lo telúrico americano. Al valerse de los personajes de Shakespeare es indudable, según el autor, que ninguno de ellos puede ser americano. Apuntará Carpentier, y converge plenamente con ello Fernández de Retamar en su ensayo *Calibán*, que “quien debiera erigirse sobre el zócalo de los Andes, sería Calibán [el bárbaro según Rodó; la autenticidad telúrica según Carpentier], hacia quien van todas mis simpatías, porque responde a la triste realidad en la que sumió a Próspero, el Conquistador, al indígena de América” (Carpentier, 1981: 10)¹⁴⁹.

La propuesta de Rodó, a fin de cuentas, se estructura según una serie de opuestos binarios que no hacen sino reelaborar lo que ya se hizo expreso, años atrás, en Sarmiento y Martí. En su ensayo breve *Hispanismo, indigenismo y americanismo en la construcción de la unidad nacional y los discursos identitarios de Bolívar, Martí, Sarmiento y Rodó*, Mercedes Serna describe, justamente, cómo Sarmiento, Martí y Rodó serían tocados por “el regeneracionismo y el positivismo o, si se quiere, en el caso de los primeros, por un romanticismo de acción, alejado del europeo” (Serna, 2011: 203). Y añade después que, en realidad, “la propuesta de Sarmiento reflejaba una dialéctica que tuvo una repercusión extraordinaria y que oponía -como la de «civilización y barbarie»- los conceptos «latino y anglosajón»” (Serna, 2011: 207)

¹⁴⁹ En su ensayo *Literatura y conciencia política en América Latina*, Carpentier también se muestra crítico con Rodó cuando apunta que “para que el *Ariel* de Rodó significara algo más que una grácil divagación en torno a la democracia y el utilitarismo [...] hubiese sido preciso, sencillamente, que Rodó estudiase un poco de economía política” (Carpentier, 1974: 72).

De ahí que podamos decir que se produce en el periplo esbozado a través de *Los pasos perdidos* una inversión del clásico antagonismo propuesto en el *Facundo* de Sarmiento entre *civilización* (América anglosajona) y *barbarie* (América Latina) o el Ariel vs. Calibán de Rodó, convirtiéndose la barbarie en el Occidente despiadado y capitalista -impulsor de un subrepticio proyecto de progresiva esclavización de las masas, espeluznantemente lúcido y eficiente en el formato neoliberal de nuestros días-, y donde la civilización, por su parte, torna la mirada a la naturaleza y a lo telúrico -recuperación y reinterpretación del mito rousseauiano del *bon sauvage*-. Verity Smith apunta, de hecho, la “propagandistic dimension [de la prosa carpenteriana] according to which everything European seems *bad*, and, conversely, all things Latin American are proclaimed *good*”¹⁵⁰ (Smith, 1983: 10); y, en una línea parecida, Klaus Müller Bergh señala que los principales temas de la novela *Los pasos perdidos* son las “relaciones del artista con su época y con la comunidad de los hombres; **decadencia de la civilización mecanizada, en el marco de la cultura occidental; afirmación de los valores positivos de América** e interpretación artística del tiempo” (Müller Bergh, 1972: 85) [la negrita es nuestra]. Finalmente, el estudioso carpenteriano Claude Dumas refiere que en *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces* “Carpentier hace que intervenga otra vez el concepto civilización entre el negro y el blanco -el primitivo y el civilizado-, pero esta vez, al contrario de cómo lo ve Billaud-Varenes, considerando la noción como negativa. El civilizado ha perdido el sentido de la vida y de la muerte” (Dumas, 1970: 338).

Por lo que al personaje Mouche atañe, volviendo a la caracterización de los personajes de *Los pasos perdidos*, la amante snob será descrita por el protagonista de la obra como “amiga, que mucho creía en las videntes del rostro velado y [que] se había formado intelectualmente en el gran baratillo surrealista” (Carpentier, 2009: 196). A medida que esta se vaya adentrando en la selva junto a su innominado amante, se irá afeando y desfigurando como enfermará la abeja -y morirá en cuestión de días, según Maeterlinck- cuando la alejen deliberadamente de su enjambre de hermanitas atareadas: “Mouche, aquí [en la selva], era un personaje absurdo, sacado de un futuro en que el arcabuco fuera sustituido por la alameda. Su tiempo, su época, eran otros” (Carpentier, 2009: 327); o, en otro fragmento: “en pocos días, una naturaleza fuerte, honda y dura, se

¹⁵⁰ “Dimensión propagandística [de la prosa carpenteriana] según la cual todo lo europeo parece *malo*, y, contrariamente, todas las cosas latinoamericanas son presentadas como *buenas*” (la traducción es nuestra).

había divertido en desarmarla, cansarla, afearla, quebrarla, asestándole, de pronto, el golpe de gracia” (Carpentier, 2009: 326-327). Hasta llegar al punto que esa mujer se le hace al protagonista completamente extraña e ignota¹⁵¹. Lo que supondrá búsqueda y redención para el protagonista -el hombre que se concilia consigo mismo al abrazarse con sus orígenes: con su idioma natal, con su suelo y con su *madre-amante* Rosario- se convierte en descenso a los infiernos para Mouche.

De esta suerte, vemos que la mujer telúrica Rosario es el equivalente del Mackandal y Bouckman de *El reino de este mundo*, en tanto que tales actantes representan la tierra y el ente mestizo fruto de mescolanzas raciales y culturales. Ellos son lo que en *Tristán e Isolda en Tierra Firme* fue definido como lo idiosincrásico e intrínseco del territorio latinoamericano surgido de un “incomparable crisol de fuerzas nuevas” (Carpentier, 1949: 13). Rosario, Mackandal y Bocukman representan, respectivamente, pese a las diferencias gremiales que parecen alejarlos -una mujer sin oficio, un mandinga y un revolucionario-, en palabras tomadas del escrito wagneriano del cubano, “el culto al pasado local, la valoración del arte y de la poesía populares, la interpretación de ruinas y jeroglíficos, el cultivo del acento nacional, [que] son el alimento primero del *Sturm und Drang*” (Carpentier, 1949: 11).

Frente a la mujer mestiza, hija de la tierra y vástago del barro, categóricamente en el otro extremo, tenemos a Mouche -por cierto, *mouche* en francés significa “mosca”- que simboliza lo europeo deslucido y exiguo, lo inconfundiblemente snob y la gratuidad de un *arte nuevo* que tras una eufórica eclosión en las primeras décadas del siglo XX se hallaba ya -como lo sugiere el autor en el prólogo a *El reino de este mundo*¹⁵²- en vías de agotar sus propuestas estéticas y creadores.

El novelista explicitará en no escasos fragmentos el hechizo que sobre Mouche ejercían las baratijas surrealistas y los experimentos de índole vanguardista. Entre otros muchos ejemplos, cabría destacar el que el innominado protagonista destaque que los

¹⁵¹ “Nunca hubiera pensado que Mouche, al cabo de una tan prolongada convivencia, llegara un día a serme tan extraña, Apagado el amor que tal vez le tuviera -hasta dudas me asaltaban ahora acerca de la realidad de ese sentimiento- hubiera podido subsistir, al menos, el vínculo de una amistosa ternura” (Carpentier, 2009: 325).

¹⁵² “Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprenderse códigos de memoria. Y hoy existen códigos de lo fantástico basados en el principio del burro devorado por un higo” (Carpentier, 2011: 8).

juicios valorativos de Mouche respondían siempre “a una consigna estética del momento. Iba a lo musgoso y umbroso cuando se tenía por nuevo hablar de musgos y de sombras y, por lo mismo, puesta ante un objeto que le fuera ignorado [...] ya lo veía de pronto como desconcertada, vacilante, incapaz de formular una opinión válida” (Carpentier, 2009: 242). O, en otro fragmento no menos revelador: “Me sentí irritado, súbitamente, por una suficiencia muy habitual en mi amiga, que la ponía en posición de hostilidad apenas se veía en contacto con algo que ignorara los santos y señas de ciertos ambientes frecuentados por ella en Europa” (Carpentier, 2009: 217-218), concluyendo elocuentemente cómo Mouche “no despreciaba la ópera, en ese momento, porque algo chocara realmente con su muy escasa sensibilidad musical, sino porque era consiga de su generación despreciar la ópera” (Carpentier, 2009: 218), lo cual invoca indefectiblemente ese otro fragmento, tan punzante como burlón, del escrito *Tristán e Isolda en Tierra Firme* en que el autor sojuzga los profetas del *arte nuevo* que “contemplan con suma hostilidad aquel templo del Graal”, en referencia a la ópera *Parsifal* de Richard Wagner, puesto que “quienes no gustaran de esa música la endilgarían al activo de «lo moderno» -lo antimelódico- con gran menoscabo de nuestros intereses estéticos” (Carpentier 1949: 7). Vemos, en definitiva, desde la perspectiva del cubano, que mientras Ruth, la esposa del protagonista, se convertía en la viva imagen de lo europeo u occidental caduco y en decaimiento -el *Ariel* carpenteriano, frente a Rosario-, trasunto de un capitalismo esclavista y deshumanizador, Mouche se descubre más particularmente como el correlato de un tipo de artista y espectador tontamente seducido por los malabares -más vistosos que sugestivos- de lo vanguardista y lo surreal.

Finalmente, por lo que al narrador-protagonista concierne, este no funciona en tanto que signo semántico, estático e irreductible, como sí ocurre en los casos de Mouche, Ruth o Rosario, sino que se sabe un personaje absolutamente redondo y versátil en el que se irá gestando un profundo cambio interior según se vaya desarrollando su periplo. Este viaje, que como hemos dicho “se hace mítico: supondrá un regreso al paraíso, una búsqueda de los orígenes” (Millares, 2004: 55), no puede concebirse como el retorno a Ítaca del robusto Ulises -pese a las múltiples alusiones que explícitamente se realizan a la obra de Homero y a *La Odisea* a lo largo de la novela-, ni trátase de un orfeico y tenebroso descendimiento a los infiernos; más bien como suscribe la estudiosa Selena Millares -y en ello coincidimos Inmaculada Calahorra y nosotros- la travesía del personaje se realiza bajo el auspicio de Sísifo, el cual “hastiado de la falsedad de la gran

ciudad, poblada por el Hombre-Avispa o el Hombre-Ninguno se acerca a los reinos perdidos del pasado” (Millares, 2004: 55). Gran lector de Camus, es probable que Carpentier confeccionase el innominado musicólogo de *Los Pasos Perdidos* según las pautas trazadas por el francés a través de su ensayo, publicado en el año 1942, *El mito de Sísifo*¹⁵³. Así lo señala Claude Dumas en «“El siglo de las luces”, de Alejo Carpentier: Novela Filosófica», cuando llama la atención sobre “los numerosos puntos de contacto que aparecen entre Carpentier y Albert Camus en este tema de la búsqueda de la felicidad” (Dumas, 1970: 359). Análogamente, Paz desarrolla por su parte, en su ensayo *El laberinto de la soledad*, publicado durante estos años, la noción de “el trabajo sin fin, infinito, [que] corresponde a la vida sin finalidad de la sociedad moderna” (Paz, 1972: 184).

El protagonista de *Los pasos perdidos*, como el Herni Christophe de *El reino de este mundo*, se convierte, entonces, en la viva imagen del *falso cosmopolitismo -aculturación-* que Carpentier había holgadamente delineado en las páginas de su *Tristán e Isolda en Tierra Firme*.

Como iremos descubriendo, el musicólogo que protagoniza la novela tuvo una educación “transcurrida en un ámbito hispanoamericano” (Carpentier, 2009: 244), cuando el padre del mismo “ensombrecido por la viudez, amargado por una soledad que no sabía hallar remedios en la calle [...] había roto con cuanto le atara a la ciudad cálida y bulliciosa de mi nacimiento, marchando a América del Norte” (Carpentier, 2009: 263), sustrayendo al propio hijo de esa *tierra prometida* que es Latinoamérica. Otra vez, el antagonismo *civilización* (América Latina) y *barbarie* (América del Norte). En el mundo capitalista, el innominado musicólogo cae en una rutina cíclica e inapelable que le llevará a distanciarse de sus propias raíces y esencia, y a enajenarse sucesivamente. En esa ciudad supermodernizada, donde queda “implícita la crítica de la forma de la vida moderna, actual, tecnificada, despersonalizadora, cambiante, caprichosa. Tema que será axial en *El recurso del método*” (Vila Selma, 1978: 32), el protagonista determinará su necesidad de emanciparse de su propia condición de *Sísifo* o *Prometeo encadenado*, para lo cual aceptará la tarea que le será encomendada por el Curador de la Universidad, o sea,

¹⁵³ “Toda la alegría silenciosa de Sísifo consiste en eso. Su destino le pertenece. Su roca es su cosa. Del mismo modo, el hombre absurdo, cuando contempla su tormento, hace callar a todos los ídolos [...] El hombre absurdo dice *sí* y su esfuerzo no terminará nunca” (Camus, 1985: 61).

la de adentrarse en la espesura de la jungla amazónica a la búsqueda de algunos artilugios musicales primitivos: “se me presentaba como el colector indicado para conseguir unas piezas que faltaban a la galería de instrumentos de aborígenes de América” (Carpentier, 2009: 194).

Tras unas vacilaciones iniciales por parte del musicólogo, su amante -Mouche- que entiende el viaje como una sugerente y exótica oportunidad de evasión desde una perspectiva frívola y esnobista, convence al innominado protagonista de lo conveniente e idóneo del mismo, iniciándose así el periplo selvático de la extraña pareja -revelación para uno, escarmiento para el otro- al corazón de las tinieblas.

A medida que el musicólogo se adentra en la jungla, descubre que lo fantástico y lo maravilloso “aventajaba en misterio [...] a lo mejor que hubieran podido imaginar los pintores que más estimaba entre los modernos. Aquí, los temas del arte fantástico eran cosa de tres dimensiones; se les palpaba, se les vivía” (Carpentier, 2009: 295). Posteriormente agregará:

Si algo me estaba maravillando era el descubrimiento de que aún quedaban inmensos territorios en el mundo cuyos habitantes vivían ajenos, a las fiebres del día, y que aquí, si bien muchísimos individuos se contentaban con un techo de fibra, una alcazarra, un budare, una hamaca y una guitarra, pervivía en ellos un cierto animismo, una **conciencia de muy viejas tradiciones, un recuerdo vivo de ciertos mitos** que eran, en suma, presencia de una cultura más honrada y válida, probablemente, que la que se nos había quedado *allá* (Carpentier, 2009: 300) [la negrita es nuestra].

No haría falta mencionar siquiera los solapamientos que indiscutiblemente se producen a nivel teórico, hermenéutico y nocional entre este fragmento, precisa delimitación de lo mítico-telúrico latinoamericano, y el prólogo de las maravillas del mismo autor, cuya simiente se hallaba, como cabe recordar, en lo trazado y pautado a través del texto ensayístico *Tristán e Isolda en Tierra Firme*¹⁵⁴.

¹⁵⁴ En su ya citado ensayo *El laberinto de la soledad*, cuyos itinerarios reflexivos (concepción de la noción de la mujer telúrica, coexistencia de tiempos simultáneos en una misma época o periodo, mordaz crítica al liberalismo capitalista, etc.) coinciden no poco con alguno de los postulados esbozados en *Los pasos perdidos*, Octavio Paz reivindica la reconquista de un pasado mitológico y ancestral frente a un culto ciego al racionalismo científicista y despótico que arranca en época ilustrada: “el hombre moderno tiene la pretensión de pensar despierto. Pero este despierto pensamiento nos ha llevado por los corredores de una sinuosa pesadilla, en donde los espejos de la razón multiplican las cámaras de tortura. Al salir, acaso, descubriremos que habíamos soñado con los ojos abiertos y que los sueños de la razón son atroces. Quizá, entonces, empezaremos a soñar otra vez con los ojos cerrados” (Paz, 1972: 191).

Vemos, en fin, que uno de los pocos vínculos y conexiones que se producen entre la antítesis revolucionaria de *El reino de este mundo* -Henri Christophe- y el innominado musicólogo de *Los pasos perdidos* es la renuncia *a priori* de ambos a sus raíces y condición primigenia. Sin embargo, el camino recorrido por los dos personajes se sabe categóricamente en las antípodas: al descenso de uno le corresponde la línea en ascenso del otro. Si uno, el rey negro, se aleja paulatinamente de su propia esencia, adoptando para sí -y para sus súbditos- un imaginario pro-occidentalizado que es patrimonio de los blancos a costa de sangre hermana, el musicólogo experimenta una conciliación profunda consigo mismo y con los contextos según se va aproximando, remontando las aguas del Orinoco, al exuberante corazón del espacio selvático, el cual representa, a su vez, prueba iniciática y emancipación, examen y redención.

De ahí que a su llegada a Santa Mónica de los Venados en el centro de la propia jungla -el Valle del Tiempo Detenido-, el musicólogo reflexione superponiendo el *allá* supertecnificado y el acá selvático y montaraz: “es indudable que la naturaleza que aquí nos circunda es implacable, terrible, a pesar de su belleza. Pero los que en medio de ella viven la consideran menos mala, más tratable, que los espantos y sobresaltos, los crueldades frías, las amenazas siempre renovadas, del mundo de *allá*” (Carpentier, 2009: 371). De ahí también su incondicional desprendimiento de todo aquello que le mantenía sujeto a la materialista y codiciosa sociedad capitalista: “he llegado a prescindir de todo lo que me fuera más habitual en otros tiempos: he arrojado objetos, sabores, telas, aficiones, como un lastre innecesario, llegando a la suprema simplificación de la hamaca” (Carpentier, 2009: 411).

De la misma manera que ocurre en el cuento carpenteriano *El camino de Santiago*, a través del cual el protagonista transita diferentes espacios geográficos del *acá* y del *allá* padeciendo y traspasando distintos estadios identitarios¹⁵⁵, se puede formular

¹⁵⁵ Nos referimos al paso de *Juan de Amberes*, identidad primigenia; a *Juan el Romero*, identidad que aflora de la voluntad del protagonista de peregrinar a través del camino de Santiago en aras de redimirse de sus pecados pretéritos; a *Juan el Indiano*, ciclo identitario culminativo o resolución del protagonista en el pícaro tradicional, el cual desatiende sus ínfulas de fervor y devoción litúrgicas para viajar a América al encuentro de riquezas, placer y poder. Como apunta Esther P. Mocega-González, “la función de la fábula es la superación del tiempo con la proyección del hombre como una imagen de otro, sombra de sombras que parece repetir infinitamente los mismos pasos” (Mocega-González, 1975: 37). Hugo Rodríguez Alcalá señala en la misma línea teórica, con una tesis de reminiscencias muy borgianas, que *El camino de Santiago* es una praxis identitaria en donde se revela que “el hombre es, por una parte, siempre el mismo; su ser

que el innominado narrador-protagonista de *Los Pasos Perdidos* vive su vida pautadamente según todo un subconjunto de planos o ciclos vitales. Primeramente, cabría señalar que el capítulo I de *Los pasos perdidos* está habitado por un *Sísifo-encadenado*, que ya hemos delineado en lo precedente, domiciliado en una innominada polis, autócrata y opresora, del mundo occidental. Seguidamente, se produce la transmutación de este *Sísifo* primigenio a un *Sísifo-peregrino* que desandarà lo andado en un periplo que lo conducirá a sí mismo en la segunda, tercera y cuarta parte del texto novelístico (capítulos II, III y IV sucesivamente). Finalmente, puede hablarse de un estadio culminativo del personaje, *Sísifo-liberado*, en la última parte del texto carpenteriano (capítulo V y VI respectivamente), donde el innominado musicólogo se sustrae de sus obligaciones para con el mundo occidental e inicia un ciclo vacacional que finalizará cuando este se ve (auto)expulsado del paraíso al que había arribado: “falta saber ahora si no seré ensordecido y privado de voz por los martillazos del Cómitre que en algún lugar me aguarda. Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo” (Carpentier, 2009: 453).

Las analogías que hermanan el ciclo vital final de Ti Noel en la última parte de *El reino de este mundo* y el del innombrable musicólogo de *Los pasos perdidos* son cuanto menos sugerentes. Ambos personajes descubrirán en sendos desplazamientos la imposibilidad del progreso en un mundo de itinerarios atrozmente circulares, pero en ello se les hace manifiesta su verdadera grandeza y resolución: la de la búsqueda perpetua, la de las Tareas en el presente, la de la acción intempestiva frente al intelectualismo inactivo y haragán: “Nada de esto ha sido destinado a mí”, reflexiona el innominado musicólogo, “porque la única raza que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no solo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy” (Carpentier, 2009: 453). González Echevarría apunta que fijar la vida es para el musicólogo de *Los pasos perdidos* “el castigo impuesto a él, hombre moderno, que siente la necesidad de cifrar sus historias para hacerlas auténticas, aunque siempre con la sospecha de que crea con ello una ilusión efímera” (González Echevarría, 1972: 143), o sea, padecer y esperar y trabajar para gentes que nunca conocerá y que nunca serán felices “pues el hombre [refiere Ti Noel en

permanece inmutable a lo largo de las vicisitudes de la historia” (Rodríguez Alcalá, 1972: 165). En ese sentido, *El camino de Santiago* presenta no pocas analogías y concomitancias temáticas con el cuento del autor *Semejante a la noche* -también inserto en el volumen de relatos breves *Guerra del tiempo*-.

la sección final de *El reino de este mundo*] ansía siempre una felicidad más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas” (Carpentier, 2011: 156)¹⁵⁶. Fijar, expresar, indagar, definir, ensalzar, criticar, “mostrar el mundo que le ha tocado en suerte vivir” (Carpentier, 1981: 45) es la tarea más grande que se puede encomendar al musicólogo o novelista actual, según expresa confesión del autor en la conferencia *Papel social del novelista*.

Vemos, en definitiva, como el innominado musicólogo de *Los pasos perdidos* superará su estadio preliminar de *aculturación* (*Sísifo-encadenado*), a raíz de su éxodo espacial, telúrico y psíquico-incorpóreo (*Sísifo-peregrino*), para abrazarse de lleno a su esencia mestiza (crisol transcultural: *Sísifo-liberado*), lo cual se nos hace palpable en multitud de planos y niveles. Uno de ellos es, precisamente, la percepción que se va gestando en la mente del personaje, en el estricto espacio temporal que transcurre desde el inicio de su viaje al acabamiento del mismo, de la *Novena Sinfonía* del maestro de Bonn.

La *Novena* de Beethoven aparece inserta como referencia erudita en *Los pasos perdidos* en tres fragmentos diferenciales. En la primera parte del texto -subcapítulo II-, *Sísifo-encadenado*, rehuyendo un repentino aguacero, irrumpe en una sala de conciertos donde frustradamente descubre que acaba de hacerse partícipe de un grandilocuente evento beethoveniano: “tenía que brotar *esto* que ahora se hinchaba en *crescendo* a mis espaldas. Debí suponerlo al ver entrar los coristas al escenario”, añadiendo a renglón seguido “De saber que era la *Novena Sinfonía* lo que presentaban los atriles, hubiera seguido de largo bajo el turbión” (Carpentier, 2009: 186). El musicólogo apunta que muchos hombres de su generación “aborrecían cuanto tuviera de «sublime». La *Oda* de Schiller me era tan opuesta como la *Cena de Montsalvat* y la elevación del Graal” (Carpentier, 2009: 186) [referentes wagnerianos]. De la misma manera, en *Tristán e Isolda en Tierra Firme* son referidas las no escasas diatribas que los hombres modernos dirigirán contra el maestro romántico Richard Wagner. Estos defensores de “lo moderno” (Carpentier, 1949: 7) que asoman la cabeza en el *Tristán e Isolda* carpenteriano, fieros detractores de la ópera romántica por antonomasia -o sea, la wagneriana- y obcecados

¹⁵⁶ José Antonio Sánchez Zamorano apunta que “tal es la guerra del tiempo que establece Carpentier a nivel humano, histórico y literario. El hombre, a través de la memoria, recupera su pasado, para construirse una identidad con proyectos” (Sánchez Zamorano, 1990: 330).

apólogos del arte nuevo, son el equivalente apriorístico del *Sísifo-encadenado*, vivo retrato de la *aculturación*, que habita las primeras páginas de *Los Pasos Perdidos*.

La segunda alusión que se hace al maestro de Bonn y a su sinfonía de las maravillas, iniciado ya el itinerario selvático del protagonista, forma parte “de una meditación sobre la decadencia europea, en la que evoca finalmente el nazismo” (Acosta, 1981: 65), como bien lo revela el aludido fragmento carpenteriano: “Nietzsche, se hubiera hecho retratar cierta vez luciendo el uniforme de la Reichswher, con un sable en la mano [...], como agorera prefiguración del dios del espanto que habría de desatarse, en realidad, sobre la Europa de cierta *Novena Sinfonía*” (Carpentier, 2009: 245-246). Se aprecia, entonces, en estas dos primeras alusiones a la *Novena*, la perspectiva peyorativa y negativa que de la sinfonía tiene el innominado musicólogo. Huelga decir, justamente, que tanto Beethoven como Wagner fueron injustamente incautados, en un plano estético e ideológico, por las hordas nazis que sembraron el terror y la desolación en la Europa de la década de los años treinta y los cuarenta.

La tercera mención a la *Oda a la Alegría* se produce en pleno itinerario selvático, cuando *Sísifo-peregrino* evoca la obra beethoveniana a raíz de de una retransmisión radiofónica de la misma:

Sonó, dentro de aquella caja maltrecha, una quina de trompas que me era harto conocida. Era la misma que me hiciera huir de una sala de conciertos no hacía tantos días. Pero esta noche, cerca de los leños que se rompían en pavesas [...] esa remota ejecución cobraba un misterioso prestigio (Carpentier, 2009: 259).

¿A qué este radical cambio de apreciaciones para con la obra del maestro de Bonn? Ocurre que la oda del maestro le era devuelta al musicólogo con el caudal de recuerdos, del padre perdido y de la infancia paradisiaca, que en vano trataría “de apartar del *crescendo* que ahora se iniciaba, vacilante aún y como inseguro del camino” (Carpentier, 2009: 260). Esa nueva audición de la obra lleva al personaje a establecer una dicotomía entre el Beethoven romántico hacedor de la más gran oda ensalzadora de la alegría y la esperanza -con letra de Schiller- y la *Novena Sinfonía* usada en cierto tipo de “desfiles que pasaban bajo arcos de triunfo de carpintería y mástiles totémicos de viejos símbolos solares [nueva alusión al nazismo]” (Carpentier, 2009: 265). O sea, ensalzamiento de la Europa prerromántica (y romántica) frente a la Europa erigida sobre la sangre derramada en dos guerras totales y que toleraba, cobardemente, el ascenso del

infecto totalitarismo en sus variopintas modalidades -franquismo, nazismo, fascismo y stalinismo-.

Esos juicios del musicólogo en lo que respecta a la sinfonía beethoveniana son harto significativos en lo que al análisis dialectal ensayo-novela carpenteriana atañe. Cabe indicar, por un lado, que *Sísifo-peregrino*, que se sabía la viva imagen del *falso cosmopolitismo* y la *aculturación*, revela, según lo pautado en *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, el camino a reseguir por el artista latinoamericano en aras de encontrar su propia voz: el viaje iniciático a Europa (como el que emprendiese, en su momento, Wilfredo Lam, Asturias, Carpentier, Neruda, Paz o Villa-Lobos, entre muchos otros) para un retorno *a posteriori* del hijo pródigo, con unas herramientas que le permitan una cabal delineación de la realidad propia. El viaje del musicólogo al mundo occidental le lleva a concebir adversamente el (pre)romanticismo musical beethoveniano, extasiado el protagonista por los tanteos del *arte nuevo* (como desfavorable era, de hecho, la valoración del artista “moderno” puesto ante el *Tristán e Isolda* wagneriano); y solo el retorno a los orígenes, el contacto con la tierra, le devolverá al artista el recto juicio para la reevaluación del mismo. Por otro lado, debería señalarse, como apunta Gabriel María Rubio Navarro, que en la última alusión a la *Novena*, “Carpentier está haciendo participar a la naturaleza en la partitura. Para él simboliza la autenticidad que, sin ser muy consciente todavía, el personaje va buscando” (Rubio Navarro, 1999: 140). O sea, esa mención final al músico de Bonn se hace en aras de postular una teoría de un arte mestizo, el reivindicado por el autor, precisamente, a través de *Tristán e Isolda* y *La música en Cuba*, construido según todo un subconjunto de ingredientes telúricos -la naturaleza y el paisajismo americanos- y de elementos cultos de ascendencia indiscutiblemente occidental -Beethoven, en el presente caso-: “alejado de la música por la música misma, regresaba a ella por el camino de los grillos” (Carpentier, 2004: 268). Vemos, de nuevo, que la relación de Carpentier con Europa es, en fin, conflictiva por cuanto la necesita y la rechaza y por cuanto su poética mestiza sigue siendo de calado pro-occidentalista, aun con los toques de distinción que, hipotéticamente, le confiera el elemento de ascendencia africana. De ahí que el cosmopolitismo gastado por el autor en su ensayismo de cariz musicológico no deje de ser, mismamente, un tanto problemático puesto que se circunscribe en un circuito muy concreto de referentes y edictos, cuya simiente cabe buscar en el Viejo Continente. El cosmopolitismo carpenteriano -como el

goethiano- nunca llegó a trascender del todo la noción estado-nación que rige el mundo desde las postrimerías del siglo XVIII.

En otro orden de cosas, uno de los itinerarios reflexivos de *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, que se hace *praxis* musical a partir de un curioso *sketch*, aparentemente intrascendente, de *Los Pasos Perdidos* que ha lugar en el comienzo de las andanzas de nuestro *Sísifo-peregrino* -más concretamente en el subcapítulo VII, ya en Los Altos-, se produce cuando entra en escena un personaje secundario perteneciente al gremio de los arpistas: “descalzo, con su instrumento terciado en la espalda de sombrero en la mano, pidió permiso para hacer un poco de música” (Carpentier, 2009: 247). Ese arpista le servirá al autor, según Mocega-González, para hacerle “contrapunto al atonalismo de la época dejada atrás” (Mocega-González, 1975: 138), convirtiéndose así el tañedor en proustiano ejecutor y evocador de la escena subsiguiente:

Había en sus escalas, en sus recitativos de grave diseño, interrumpidos por acordes majestuosos y amplios, algo que evocaba la festiva grandeza de los preámbulos de órgano de la Edad Media. A la vez, por la afinación arbitraria del instrumento ladeado, que obligaba al ejecutante a mantenerse dentro de una gama extensa de notas, se tenía la impresión de que todo obedecía a un magistral manejo de los modos antiguos y los tonos eclesiásticos, alcanzándose, por los caminos de un **primitivismo verdadero**, las búsquedas más válidas de ciertos compositores de la época presente [...] Me dieron ganas de subir a la casa y traer al joven compositor arrastrado por una oreja, para que se informara provechosamente de lo que aquí sonaba (Carpentier, 2009: 247-248) [la negrita es nuestra].

Nuevamente, el antitético arte blanco/arte primitivo, con una clara predilección por el segundo. Frente a la atonalidad y a las indagaciones del *arte nuevo*, ciegamente reverenciadas por Ortega, por Schönberg, por Bretón y por su séquito de simpatizantes y acérrimos prosélitos, y frente a un neoclasicismo musical, impulsado por un Stravinsky vetusto y obsoleto, que “nos ha dejado abrumados ante lo poquísimo que nos ha dejado hoy [en su ciclo neoclásico, se entiende]”, la postulación de lo telúrico e idiosincrásico, un arte que emane de la tierra (Villa-Lobos en América Latina, Bartok en Europa del Este, Falla como trasunto de lo hispánico-sonoro), o lo que en *Del folklorismo musical* es descrito como “un auténtico folklore musical, activo, viviente, en proceso de constante evolución por cuanto hay creación musical” (Carpentier, 1974: 37).

Por si tal antagonismo entre lo vernáculo *versus* lo nuevo no quedase suficientemente explícito en la delimitación del *arpístico* evento, en la escena inmediatamente anterior, Mouche -la mosca, lo surreal espurio y postizo, lo *nuevo*

efímero y perecedero- se verá venerada por tres artistas latinoamericanos, recién arribados, muy singularmente caracterizados: “el músico era tan blanco, tan indio el poeta, tan negro el pintor, que no pude menos que pensar en los Reyes Magos” (Carpentier, 2009: 244), confesará el protagonista. Esos tres artistas rodearon la hamaca de Mouche -la *Mesías* de este patético y aparatoso trasunto bíblico-, y el tema será solo uno: “París. Y yo observaba ahora que estos jóvenes interrogaban a mi amiga como los cristianos del Medievo podían interrogar al peregrino que regresaba de los Santos Lugares. No se cansaban de pedir detalles” (Carpentier, 2009: 244).

Cuando el musicólogo consulta a los tres artistas -vivo paradigma de *aculturación*, descritos en *Tristán e Isolda en Tierra Firme* como “una energía perdida para América” (Carpentier, 1949: 10)- en torno a si alguna vez se atrevieron a cruzar la frondosa espesura selvática, el poeta indio, para mayor inri, le responde al protagonista que “nada había que ver por ese rumbo [...]”, y el negro afirma, por su parte, que la cultura “no estaba en la selva [...] el artista de hoy sólo podía vivir donde el pensamiento y la creación estuvieran más activos en el presente” (Carpentier, 2009: 245); París -según ellos-, lo cual remite a aquello anotado por Carpentier en su ensayo musicológico: “fueron muy poco los latinoamericanos de principios del siglo que entendieron esta gran verdad: *París pide a cada cual que sea lo que es*” (Carpentier, 1949: 10).

El musicólogo complementa sus observaciones señalando que en esta péfida y enmarañada red que es el *falso cosmopolitismo*, sobre la que tanto nos previene la ensayística general del autor, caerían pronto los jóvenes Reyes Magos: “según el color de los días, les hablarían del anhelo de evasión, de las ventajas del suicidio, de la necesidad de abofetear cadáveres o de disparar sobre el primer transeúnte” (Carpentier, 2009: 245). Concluye el autor apuntando que, al cabo de los años, estos jóvenes después de “haber perdido la juventud en la empresa, regresarían a sus países con la mirada vacía, [...] sin ánimo de emprender la única tarea que me pareciera oportuna en el medio que ahora me iba revelando lentamente la índole de sus valores: la tarea de Adán poniendo nombre a las cosas” (Carpentier, 2009: 246). Y este poeta adánico -el Adán de William Blake- que dará nombre a la ceiba, al ombú, a la vegetación que anida en las orillas del Orinoco, es el mismo que aparece reivindicado a través de *Tristán e Isolda en Tierra Firme* (Carpentier, 1949: 14), y que se convertirá en principio funcional de la teoría de lo barroco que el autor desarrolla en otros ensayos y conferencias de índole literaria, a saber, *Lo barroco y*

*lo real maravilloso*¹⁵⁷, *Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana* y *Problemática de la actual novela latinoamericana*¹⁵⁸.

En otras alusiones musicales puntuales específicas de *Los Pasos Perdidos*, el autor redundante en este juego de antagonismos y en los postulados estéticos que fueron delineados a través de su escrito wagneriano. Por ejemplo, durante la composición de su *Treno*, en el subcapítulo XIX, el innominado musicólogo reflexiona en torno a las metodologías y *modus procedendi* explotados por las poéticas musicales del *arte nuevo* (el atonalismo, el dodecafonismo, etc.) para concluir que “el estudio del recitativo, de los modos de recitar cantando [...]; todo este proceso que tanto preocupa a los compositores modernos, luego de Mussorgsky y Debussy, llegándose a los logros exasperados, paroxísticos, de la escuela vienesa, no era, en realidad, lo que me interesaba” (Carpentier, 2009: 390). Lo que en verdad busca el compositor es un *decir* geológico, el primitivismo más límpido y natural, “una expresión musical que surgiera de la palabra desnuda, de la palabra anterior a la música [...] y que pasara de lo hablado a lo cantado de modo casi insensible, el poema haciéndose música, hallando su propia música en la escansión y la prosodia” (Carpentier, 2009: 390).

Esa inquietud cuasi modernista -tácitamente mallarmeana-, que lleva al protagonista a la búsqueda de un lenguaje sonoro en donde el *logos*, “la repetición misma de las palabras, sus acentos, irían dando una entonación peculiar a ciertas sucesiones de vocablos” (Carpentier, 2009 :391), lleva al autor a invocar, nuevamente, el canto gregoriano y la música del medievo, en tanto que modalidades o representación de unas disciplinas compositivas completamente descolonizadas y primigenias (descolonizadas, se entiende, de la expectativa tiránicamente tonal postulada por Europa desde *El clave bien temperado* en adelante). La ruptura con la tonalidad y la recuperación de los modos antiguos de composición -jónico, dórico, lidio, mixolidio, locrio, etc.- son fruto de una reflexión de raigambre fundamentalmente vanguardista, pero, en el caso del musicólogo de *Los pasos perdidos*, esa estrategia se traduce en una voluntad desoccidentalizadora de la música en sí y en la reivindicación de lo sonoro en su faceta más folklórica y telúrica.

¹⁵⁷ “Se encuentran los escritores con un problema que vamos a confrontar nosotros, los escritos de América, muchos siglos más tarde. Y es la búsqueda del vocabulario para traducir aquello” (Carpentier, 1980: 60-61).

¹⁵⁸ “Resulta que ahora nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo [...] para situarlo en lo universal” (Carpentier, 1974: 32).

En la misma línea teórica, cuando en *Concierto Barroco*, en una secuencia que debe entenderse cual un estimulante anacronismo, Antonio Vivaldi reflexiona ante la tumba de Stravinsky y designa al ruso como un buen músico, “pero muy anticuado, a veces, en sus propósitos” (Carpentier, 2009[b]: 57), o, en palabras de Händel, que se explaya apuntando como “esos maestros que llaman avanzados [en referencia a Stravinsky] se preocupan tremendamente por saber lo que hicieron los músicos del pasado -y hasta tratan, a veces, de remozar sus estilos” (Carpentier, 2009[b]: 58), los dos músicos barrocos no hacen sino confluir con la poética sonora ensalzada por el musicólogo de *Los pasos perdidos*, más propensa a la melodía de naturaleza modal* -derivada de los modos compositivos del medievo- que la de calado atonal*, dadivosa finura de la escuela vienesa. O sea, nuevamente, lo telúrico frente a lo nuevo, con una notoria predilección por lo primero, como lo dijo el autor en *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, prefiriendo la tierra a los fuegos de artificio de índole surreal.

Aurelio A. Horta Mesa en *Las vacaciones de Sísifo* apunta que la labor musicológica del protagonista de *Los pasos perdidos* pasa por declarar, a fin de cuentas, “una propuesta de raíz martiana -enunciada después por Unamuno- sobre la necesidad de hallar lo propio y a la vez lo universal en la expresión artística” (Horta Mesa, 2001: 67), la misma que es pródigamente delineada, justamente, a través de los itinerarios reflexivos del *Tristán e Isolda* carpenteriano.

Esa mundialización o desbalcanización estética perseguida y pregonada por el autor, tras su obstinada militancia en la poética minorista, a través de sus elucubraciones de índole ensayística musical, se hace expresa también en la novela publicada bajo el epígrafe *El siglo de las luces* (1962), transcurridos prácticamente diez años desde la primera edición del escrito *Los pasos perdidos*. Tal novela es, en términos generales, poco musical en parangón con otras obras del musicólogo cubano, a pesar de que se le suponga una estructuración subyacente de inspiración clásica, que opera a partir de “los tres temas [de la forma sonata entiéndase] correspondientes a los tres personajes

principales, combinándose de manera que resultase una sinfonía de los caribes” (Rubio Navarro, 1999: 141)¹⁵⁹.

El siglo de las luces se rige según un triángulo protagónico integrado por Víctor Hugues -trasunto de la revolución corrupta, “héroe desheroizado de la Revolución Francesa” (Oquendo, 2010: 80)-, seguido por Esteban -correlato del escepticismo revolucionario, “pesimista y carente de una fe que lo lleve a actuar” (Barroso, 1977: 114-115)- y cerrado por Sofía, del griego “sabiduría”, que representa la *acción* y la revolución en su esencia más pura y trascendental. Renaul Malavialle refiere que, sobreentendido este triángulo, “el primero y el séptimo (y último) capítulos de *El Siglo de las Luces* determinan la estructura del conjunto de la novela” (Malavialle, 2009: 532), lo cual otorga al texto cierta impresión de atroz circularidad, solo en apariencia, puesto que los puntos de partida y llegada del aparato novelístico son absolutamente dispares.

El escrito presenta, como motivo nuclear, la caída de los ideales de esos tres personajes que “fueron primeramente impregnadas por las ilusiones lógicas de la juventud [...] A ese apagarse de las luces *particulares* se une el de la luz general de una ideología revolucionaria del siglo de las luces francés” (Cifo González, 1983: 19). Según Patrick Collard, el cubano usará su texto novelístico para fijar “los errores, abusos, ingenuidades, incoherencias y horrores imputables a la revolución de 1789” (Collard, 1991: 33), sirviendo este, además, de contrapunto -apologético, en todo caso- a algunos procesos revolucionarios contemporáneos al autor de esta tesis, entre estos la Revolución Cubana.

Antes que los personajes en sí, que aquí no resulta pertinente diseccionar en tanto que trasuntos del ensayismo musicológico autoral, puesto que no lo son, o antes que la indagación de los mecanismos que rigen el texto en tanto que artefacto ideológico y manifiestamente politizado, nos interesa abordar el tratamiento que al espacio físico y

¹⁵⁹ A tales efectos resulta de obligada citación el artículo de Emil Volek, *Algunas reflexiones sobre El Siglo de las Luces y el arte narrativo de Alejo Carpentier*, más por impertinente curiosidad que por la utilidad del mismo en tanto que fuente bibliográfica de primer orden, pues no se trata de otra cosa que de una gratuita y vaga disquisición musical sobre la hipotética estructuración de *El siglo de las luces* según lo dictado por las leyes de la forma sonata. En la misma línea, véase de José Antonio Sánchez Zamorano el opúsculo «*El siglo de las luces*»: una sonata de Alejo Carpentier, de escasa funcionalidad.

geográfico da el cubano a lo largo de su novelística desde *El siglo de las luces* en adelante.

Graziela Pogolotti refiere que la dimensión real “de la nación no podía encontrarse [...] al margen del universo del que formaba parte. La mirada vuelta hacia Cuba llevaba, forzosamente, al entendimiento del Caribe y de nuestra América. Trascender el localismo [...] por el requerimiento de lograr una cabal expresión de lo propio” (Pogolotti, 2007: 77). De ahí que, como apunta la escritora cubana, “de *Écue-Yamba-Oh* a *La consagración de la primavera* [Alejo Carpentier] amplía su horizonte”; horizonte entendido no únicamente en tanto que metáfora que evoca la experiencia creativa y vital del novelista, sino también como espacio topográfico y físico -cronotopo- en donde transcurre la acción de sus novelas.

Esther P. Mocega-González señala, lícitamente, en el tratado *La narrativa de Alejo Carpentier. El concepto del tiempo como tema fundamental*, que “uno de los rasgos más constantes de la novelística carpenteriana es el desplazamiento de un escenario a otro [...] Solo conocemos en el mundo narrativo del escritor dos textos en los que la acción se limita a la ciudad de La Habana: *Viaje a la semilla* y *El acoso*” (Mocega-González, 1975: 184), si bien la autora parece obviar u omitir, deliberadamente, la primera novela del autor, *¡Écue-Yamba-Ó!*, cuya acción transcurre íntegramente en la capital habanera. Cuando Li-Jung Tseng afirma que “la idea del viaje es el tema fundamental y es consubstancial con la novela *Los Pasos Perdidos*” (Tseng, 2008: 475), ello es extrapolable a la novelística y cuentística autorales que se rigen, por lo general, según una naturaleza itinerante hecha a base de éxodos, periplos y desplazamientos. En un análisis sucinto de las obras del autor es fácil percatarse que ya desde el título se invoca la noción de trayecto o desplazamiento en todos los sentidos e implicaciones que en el término subyacen -planos geográfico, estético, histórico y psicológico-. Entre otros ejemplos cabría destacar los cuentos *Viaje a la semilla* y *El camino de Santiago* y la novela *Los pasos perdidos*. En el caso de *El Siglo de las Luces* “el viaje es el *leitmotiv*, el soporte externo, de los grandes temas del texto” (Collard, 1991: 82).

Practicará, en fin, el autor una mundialización de los espacios geográficos en su novelística, según pasen los años, a partir de una pautada y progresiva apertura e inclusión de nuevos territorios, regiones y demarcaciones como espacios de acción. Si *Écue-Yamba-O* (1933) y *Viaje a la semilla* (1944) transcurren, como hemos sugerido, en

un espacio único y específico -el cubano-, ya en *El reino de este mundo* (1949) se ensaya un ensanchamiento del cronotopo a todo el ámbito caribeño -Haití y Santiago de Cuba, específicamente, además de un breve episodio acontecido en territorio italiano-. Por lo que a los espacios de la novela *Los pasos perdidos* (1953) atañe, se produce un re juego dialéctico entre una polis occidentalizada, posiblemente Nueva York, y un innominado espacio selvático de origen presumiblemente caraqueño.

En la misma línea teórica, en no pocos relatos sitos en el compilatorio *Guerra del tiempo* (1956), también se hará efectiva, a varios niveles, esta superposición de escenarios divergentes, como lo acreditan la disparidad de espacios históricos invocados en *Semejante a la noche* (territorio griego del siglo XVII a.C., territorio español del siglo XVI d.C., territorio americano del siglo XX d.C., etc.) o los desplazamientos vividos por Juan de Amberes, hecho romero y hecho indiano, a lo largo de *El camino de Santiago*: de Europa a América y de América a Europa.

Demarcar el camino de la *polis* a la *cosmópolis* pasa por construir una geografía ecuménica y policultural, que integre cuantos más significantes poblacionales mejor. De ahí que la culminación de este proceso emancipador del espacio geográfico se alcance en *El siglo de las luces*:

El escenario del texto es cambiante. Como un vértigo pasamos de la ciudad de La Habana, donde se inicia el libro, a Santiago de Cuba, a Haití, a Francia, donde entramos en el Acontecimiento y el escenario sufre nuevos cambios. Volvemos a las Antillas, a la Guadalupe, navegamos por el Caribe, pasamos por Cayena y Paramaribo, nos instalamos de nuevo en La Habana, de donde regresamos a Cayena para concluir en España (Mocega-González, 1975: 184).

En *Los nuestros*, Luis Harris refiere cómo Carpentier en *El Siglo de las Luces* “construye su epopeya contra un fondo florido que abarca todo el mar Caribe -y se extiende al otro lado del Atlántico hasta Francia y España, para componer un cuadro que rebosa de catástrofes naturales e históricas” (Harris, 1969: 77). Y en artículo no menos sugestivo, Julio Ortega apunta que mientras el Macondo de *Cien años de soledad* es el espacio que “consume a sus protagonistas y se repite a sí mismo como una parodia grotesca” (Ortega, 1972: 191), en *El Siglo de las Luces* los escenarios, deliberadamente internacionalizados, revelan un periplo que no es avance ni rebasamiento, sino caída y derrumbamiento, pues en estos “se debate la suerte trágica del destino histórico moderno; entre los prestigios de una edad de oro y el sueño de la utopía revolucionaria” (Ortega, 1972: 192). Estamos, en definitiva, ante la perenne búsqueda en la novelística del autor de

la realización ecuménica del hombre. Dicho en palabras tomadas de *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, hay que hallar al hombre dentro y no fuera, “en las entrañas de lo local y circunscrito lo universal, y en las entrañas de lo temporal y pasajero, lo eterno” (Carpentier, 1949: 11).

Desde *El siglo de las luces* en adelante, esta mundialización del cronotopo opera semejantemente en el resto de relatos del cubano, tal y como lo revelan los itinerarios cuasi cíclicos del Primer Magistrado de *El recurso del método* (1974), de Latinoamérica a París y de París a Latinoamérica en un movimiento de ida y vuelta que parece perpetuo; o el odiseico éxodo trazado por Enrique y Vera en *La consagración de la primavera* (1978) -de España a Francia, de Francia a Cuba y de Cuba a Venezuela para volver, definitivamente, a puerto cubano en 1959, con eventuales *flashbacks*, de la mano de Vera, que evocan la caída de la Rusia zarista-, o, por no mencionar, en fin, las travesías del Colón literatuzado en *El arpa y la sombra* (1978), último escrito que integra el ciclo novelístico autoral.

Como sugiere Graziela Pogolotti sobre las páginas escasamente divulgadas de *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, “la representación caraqueña de la ópera wagneriana se constituye en obertura para una reflexión libérrima, articulada en torno al dilema latinoamericano de trascender el localismo mediante la refuncionalización de la herencia europea” (Pogolotti, 2007: 140). Concluye la escritora anotando que “estos apuntes, cargados de vericuetos y digresiones contienen el germen de motivos que habrían de aparecer en sus trabajos futuros” (Pogolotti, 2007: 140). Y, efectivamente, hemos comprobado cómo el ensayo *Tristán e Isolda en Tierra Firme* opera sobre la novelística autoral por cuanto proyecta y delinea sus caracteres protagónicos, mundializa sus cuadros espaciales y determina la naturaleza de los *sketch* sonoros que en esta asoman.

Veamos, sucintamente, en lo sucesivo, a riesgo de incurrir en una tautología, cómo se sigue proyectando el escrito apologético-wagneriano sobre otras novelas y relatos del autor, verbigracia, *El recurso del método* y *La consagración de la primavera*, que integran, junto a *Concierto Barroco* y *El arpa y la sombra*, el ciclo novelístico culminativo de Alejo Carpentier.

Como sabemos, *El recurso del método* (1972) es una novela que ha venido siendo delimitada dentro del subgénero narrativo, profuso en Hispanoamérica, *novela de dictadura*. En esta se delinea la biografía de un innominado dictador -el Primer

Magistrado- que según el autor trátase de una retorcida amalgama que compendia “un sesenta por ciento de Machado; un veinte por ciento de Chapita y de Estada Cabrera; un quince por ciento de Guzmán Blanco” (Chao, 1985: 115).

En una entrevista con Miguel F. Roa, Carpentier confiesa que su intención al abordar la figura del dictador latinoamericano radicaba en generar una *picaresca de la dictadura* (F. Roa, 1974: 4), o sea, el Primer Magistrado no es sino una traslación hiperbólica y agigantada del pícaro huraño, usurero y hábil, legado de la picaresca hispana. Con todo, apunta María Rosa Uria Santos que conviene aclarar que *El recurso del método* no es una novela picaresca al uso, “pero si hay en ella suficientes elementos - un alegre desenfado, el carácter paródico del relato, el ambiente caótico del universo [...] que dan a la novela y a su héroe un carácter marcadamente picaresco” (Uria Santos, 1976: 388-389).

El texto se rige a partir de un estudiado contrapunteo entre tres ejes protagónicos en el que prima la figura del *Primer Magistrado*, vivo retrato de la *aculturación* -como su hija Ofelia-, entidad dictatorial cuya “psicología, como toda su biología, se sienten desplazadas, como alguien que viviera en este mundo, siendo portador, en su intimidad, en su conciencia, de otro” (Vila Selma, 1978: 64). De menor trascendencia es la mayorala, doña Elmira, representación del ente telúrico y profundamente americano -cual Rosario en *Los pasos perdidos*, cual Mackandal y Bocukman en *El reino de este mundo*-cuyas dotes culinarias compiten con la gastronomía gala -nuevamente, lo *kitsch* y lo sofisticado *versus* lo telúrico americano-: “la cocinera francesa no puede esconder su aversión, cuando le relata a Ofelia que una negra, «*une peau de boudin, Mademoiselle*», ensuciándolo todo, derramando aceites, tirando mazorcas de maíz en los rincones [...]” (Maeseneer, 2003: 101). Rita de Maeseneer, a tenor de dicha escena, indicará que tal “evocación -muy instructiva en cuanto a los modos de preparación- arroja una luz eurocentrista muy peyorativa sobre la manera de cocinar de las negras” (Maeseneer, 2003: 101). Finalmente, cabría anotar la presencia de otro innominado personaje, alias *El Estudiante*, antagonista de la trama, el cual -como Ti Noel, como Esteban, como Sofía o como Mouche- prefigura un colectivo, específicamente, el de “la juventud hispanoamericana que ve la revolución no en términos vagos y utópicos, sino con clara conciencia de lo que persigue y desea” (Uria Santos, 1976: 390).

Todos los personajes de Carpentier, lejos de funcionar cual artefactos autónomos e ingobernables -como el Quijote lo fue por Cervantes-, contienen, en ellos, una parte de nosotros mismos en tanto que son emblemas o arquetipos, correlatos de otra cosa, menor o mayormente arrastrados por la ráfaga de los años vividos y por el feroz e implacable huracán de los tiempos¹⁶⁰. De ahí que actantes como Sofía y Esteban (aunque también Ti Noel, Bouckman, Henri Christophe, el innominado musicólogo de *Los pasos perdidos*, Mouche, Filomeno, el Amo, y tantos otros) deban ser entendidos más como “ideas, palabras, diálogos, acciones, situaciones y símbolos. Pero son muy poco personajes con rasgos físicos individualizados” (Collard, 1991: 90). Estamos, en fin, ante personajes ideologizados al servicio de una idea o función.

Esos caracteres con que Carpentier va gestando su novelística general, cuya simiente se halla en las elucubraciones y reflexiones de índole musicológica del ensayo *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, se convierten en una constante de la prosa autoral -como un reiterado *leitmotiv*-, y posibilitarán la construcción de una tabla de equivalencias que permita vincular personajes *a priori* extraños e inconexos, que habitan muy desemejantes escenarios y espacios de la narrativa carpenteriana (fig. V). Nocións como *transculturación*, *aculturación* o *eurocentrismo*, aun sin citación expresa, son delineadas por Carpentier a través de su *Tristán e Isolda*, y cumplirán con una función de molde o matriz para el futurible novelista en lo que a la confección de sus actantes literarios atañe. Tales cuños, mismamente, descubren su pertinencia por cuanto los personajes de Carpentier suelen ser creadores y/o creativos -el musicólogo de *Los pasos perdidos*, que es compositor; el músico Filomeno en *Concierto Barroco*, Gaspar Blanco en *La consagración de la primavera*, o, inclusive el mismísimo Ti Noel, cuyo canto transcultural simboliza la libertad-, y el autor los había usado, justamente, para demarcar a través de su ensayística la naturaleza del artista latinoamericano.

¹⁶⁰ Esa imparable ráfaga que viene a representar el determinismo histórico, que cobra vida en formato de gran huracán apocalíptico en la última sección de *El reino de este mundo*, en forma de pueblo encendido y arrebatado en el ciclo revolucionario final esbozado en *El siglo de las luces* en la escena que se corresponde a los fusilamientos del 3 de mayo, en formato de estruendoso grito popular que concluye con la fuga del Primer Magistrado de *El recurso del método* y materializado en *La Consagración de la Primavera* en la batalla de Playa Girón, es también, como vemos, una constante insoslayable de la prosa carpenteriana.

	ACULTURACIÓN	TRANSCULTURACIÓN	EUROCENTRISMO
EL REINO DE ESTE MUNDO	HENRI CHRISTHOPE, SOLIMÁN.	TI NOEL, MACKANDAL, BOUCKMAN.	PAULINA BONAPARTE, LENOMAND DE MEZY.
LOS PASOS PERDIDOS	NARRADOR-PROTAGONISTA.	ROSARIO	MOUCHE
EL RECURSO DEL MÉTODO	PRIMER MAGISTRADO E HIJA (OFELIA)	DOÑA ELMIRA	
CONCIERTO BARROCO	AMO	FILOMENO	VIVALDI, HAENDEL, SCARLATTI.
LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA	VERA	ENRIQUE GASPARD BLANCO	

Fig. V

Hemos dejado fuera de la gráfica, por cierto, la novela *El Siglo de las Luces* por cuanto se rige según una casuística y unos patrones disímiles a los hasta ahora revelados. Con todo, bien es cierto que Victor Hugues -en tanto que traidor de la esencia revolucionaria de la que se sabe investido-, presenta no escasos paralelismos con la figura del monarca Henri Christophe, o con el Primer Magistrado de *El recurso del método*. Lo mismo para Sofia y para Esteban, personajes abocados por sus circunstancias personales al más arraigado descreimiento para con la causa revolucionaria, y que acabarán por dejarse arrastrar por la acción de los grandes colectivos en el último tramo de la novela *El siglo de las luces*, cual Vera y Enrique en la sección final de *La consagración de la primavera*. Mismamente, novelas como *El acoso* y *El arpa y la sombra* u otros relatos breves compilados en *Guerra del tiempo* se rigen según otro cómputo de particularidades

que no entraremos a detallar por distar, a nivel nocional, de lo postulado por el autor en su ensayismo de cariz musicológico.

Vemos, por fin, cómo, por un lado, la noción *aculturación* opera en la narrativa del cubano cual un molde en el que se fraguan los grandes antagonistas de su novelística - Henri Christophe, Víctor Hugues y el Primer Magistrado, entre otros-, así como otro tipo de personaje, en proceso de alienarse y deshumanizarse por completo, cuya esencia *acultural* le inclina a un viaje iniciático, espacial y espiritual, que le encamine a su verdadera naturaleza (verbigracia, el innominado musicólogo de *Los pasos perdidos*, el Amo de *Concierto Barroco*, Vera en *La consagración de la primavera*). Por otro lado, el ente mestizo, vástago de la *transculturación* (Rosario, Enrique, Ti Noel, Mackandal, Bouckman o Filomeno), se sabe elemento contenedor de una gran y desbordante fuerza telúrica que le confiere, al arquetipo, cierto regusto a santidad o semideidad, en tanto que el autor pretende ensalzar, *ex professo*, la esencia americana en su faceta más pura y elemental. Finalmente, el constructo protagónico de ascendencia europea apenas ha cabida en la prosa carpenteriana y, cuando aparece, opera en aras de generar una serie de personajes, estáticos e invariables, que desarrollan una función meramente satírica para con el Viejo Continente (Mouche, en *Los pasos perdidos*; Paulina Bonaparte, en *El reino de este mundo*; el Colón, de *El arpa y la sombra*, entre otros). Sirvan también, los últimos, para demarcar la distancia que parece erigirse entre lo telúrico americano y lo europeo.

Hemos visto, conclusivamente, como las nociones *aculturación*, *transculturación*, *eurocentrismo*, *Weltliteratur* o *cosmopolitismo* se convierten en los ejes vertebradores de *Tristán e Isolda en Tierra Firme*. Tales cuños no tardarán en proyectarse, cual *praxis* literaria, en la novelística del cubano, sea demarcando un territorio de acción llamado a hacerse ecuménico y universal, confeccionando la naturaleza de los caracteres protagónicos que transitan la narrativa del autor de lo propio a lo total, o, reubicando, en fin, el componente negro y folklórico en un organigrama mestizo más complejo, del que participan más elementos blancos que negruzcos, y que es el perfecto correlato de la novelística autoral. Todo ello al servicio de una visión profundamente occidentalizadora - que no cosmopolita- de la literatura latinoamericana.

CAPÍTULO VI

DE OTROS ENSAYOS Y TRATADOS MUSICOLÓGICOS DEL AUTOR Y DE SU PROYECCIÓN EN SU NOVELÍSTICA.

6.1. EL ESCRITO MUSICOLÓGICO *LOS ORÍGENES DE LA MÚSICA Y LA MÚSICA PRIMITIVA* COMO MATERIAL NARRATIVO PARA LA NOVELA *LOS PASOS PERDIDOS: DE UN EUFÓNICO VIAJE A LA SEMILLA*.

Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos surge la Palabra. Una palabra que ya es más que palabra. Una palabra que imita la voz de quien dice, y también la que se atribuye al espíritu del cadáver. Una sale de la garganta del ensalmador, la otra de su vientre. Una es grave y confusa como un subterráneo hervor de lava; la otra, de timbre mediano, es colérica y destemplada. Se alternan, se responden [...]. En boca del Hechicero, del órfico ensalmador, estertora y cae, convulsivamente, el Treno pues eso y no otra cosa es un treno, dejándome deslumbrado por la revelación de que acabo de asistir al Nacimiento de la Música.

ALEJO CARPENTIER

La música empieza donde se acaba el lenguaje.

E.T.A. HOFFMANN

Inserto en la *Colección Carpentier*, vasto compilatorio que incluye textos inéditos y rarezas inusitadas del musicólogo y escritor que es objeto de estudio de esta tesis doctoral, se halla el escrito -en formato borrador podría decirse- *Los orígenes de la música y la música primitiva*, “an undated nineteen-page typescript written on thin typewriter paper (one side only)¹⁶¹” (Chornik, 2010: 42); escrito al que, merced a la

¹⁶¹ “Un escrito no fechado de diecinueve páginas mecanografiado en delgado papel de máquina de escribir (solo una cara)” (la traducción es nuestra).

generosidad e incondicional asistencia de la Fundación Alejo Carpentier, hemos tenido venturoso acceso.

Dicho documento debe entenderse cual epítome y breviario, en lo que a teorías y especulaciones genésico-sonoras atañe; cual ensayo de un texto mayor, en tanto que se le puede considerar preludio o parcial antecesor de la novela *Los pasos perdidos*; y, en definitiva, cual artefacto pedagógico y ejemplarizante pues a buen seguro debió de cumplir con una función de *speech* radiofónico en una de las múltiples conferencias o charlas impartidas por Alejo Carpentier como director radial en La Habana de los años 40.

Recordemos, a modo de inciso, cómo tras regresar a su falsa ciudad natal en el año 1939, Alejo Carpentier -lo apunta Armando Raggi en su estudio preliminar al diario del propio autor- “comienza a trabajar primero como asesor musical en la estación radiofónica CMZ perteneciente al Ministerio de Cultura; [y] en 1940 es nombrado director artístico de dicha emisora” (Carpentier, 2013: 8), y recordemos también cómo la concepción del autor por lo que al ejercicio de la radiodifusión se refiere fue de naturaleza abiertamente didáctica y educacional -algo, por cierto, de raíces muy martianas-, en tanto que la principal función del medio radiofónico pasaba, según Carpentier, por educar al pueblo, moldear las masas, suscitar el ejercicio intelectual y promover, en líneas generales, la actividad cultural y sapiencial por medio de conferencias, debates entre dichos letrados, lectura de textos americanos, presentación de sinfonías, entrevistas a celeberrimos eruditos y otras actividades afines¹⁶².

Deducimos entonces, por la naturaleza deliberadamente escindida y fragmentaria del escrito que nos ocupa, que este debió de servir de soporte textual a una de las múltiples conferencias impartidas por Carpentier vía radiofónica en La Habana entre

¹⁶² Wilfredo Cancio señala que la “CMZ surgió con el propósito de ofrecer un vehículo de cultura para las amplias masas, pero con particular atención a los alumnos y maestros de las escuelas rurales cívico-militares, una iniciativa de corte populista que impulsó Fulgencio Batista desde 1936 para afianzar sus alianzas políticas” (Cancio, 2010: 180). En la misma línea, en artículos como *Reflexiones sobre la radio en Cuba*, en Carteles a 3 de setiembre de 1939, el propio Carpentier postula cosas como las que siguen: “¿Lo que le gusta al público? No. El caso es muy distinto [...] El público no puede dictaminar de antemano sobre lo que no conoce aún” (*apud* Cancio 2010: 180). O, en *La radio y sus nuevas posibilidades*, en Carteles a 17 de diciembre de 1933, celebraba el cubano que “los que organizan conferencias, cursos diversos, charlas didácticas, por radio, son dignos de todo elogio ya que utilizan el micrófono de la estación transmisora de la manera más sana, directa y honrada: como ventana abierta sobre millares oídos atentos al mensaje del saber” (Carpentier, 1985: 547).

1939 y 1945, años que anteceden el tránsito del autor, junto con su esposa Lilia, a territorio caraqueño, en donde el matrimonio Carpentier permanecería entre el mes de agosto de 1945 hasta la víspera de la revolución encabezada por Fidel Castro. Katia Chornik aventura, en su tesis sobre la faceta musicológica del novelista, que la charla pudo ser radiada hacia 1943, si bien lo hace a través de todo un conjunto de hipótesis y conjeturas que no entraremos a detallar por su escasa fiabilidad en tanto que datos funcionales u objetivos.

De esta guisa, al tratarse *Los orígenes de la música y la música primitiva* de un texto que es competencia del aire y no del folio -como lo son las notas convexas y los ritmos saltones que un avezado pianista pueda fijar sobre partitura, aun a sabiendas de que estos funcionan según lo decretado por las leyes de la física y del sonido y no según los inquebrantables edictos del papel-; al tratarse, decíamos, el escrito ensayístico de Carpentier de un discurso para ser difundido vía radiofónica, veremos cómo este se rige según una casuística y según una serie de particularidades consustanciales a la oralidad que lo diferencian y lo alejan formalmente del resto de textos de índole musicológica del autor indagados hasta el momento.

De ahí que *Los orígenes de la música y la música primitiva* interrumpa bruscamente su desarrollo argumental en reiterados momentos¹⁶³. Verbigracia, cuando el ensayista reflexiona en torno a las posibles concomitancias que entre el origen de la palabra y el origen de la música pudieron producirse indica que las “observaciones de Allendy y Laforgue concuerdan perfectamente con [...] [sic]” (Chornik, 2010: 123), dejando inconclusa la oración enunciativa, como si el autor pretendiese generar un accidental espacio de reposo en el que poder dar rienda suelta a la improvisación discursiva o a la fijación de una anécdota intrascendente. O, en lo previo, especulando en torno al eventual origen del canto en la alborada de los tiempos del hombre, lo vemos vacilando mientras refiere que “la tesis de Curt Sachs me parece indiscutible en lo que se refiere a la danza. Pero... ¿el canto? ...Cuál fue el origen del canto?... (Chornik, 2010: 123). Indubitablemente, el uso de los suspensivos es intencional y con ellos Carpentier no

¹⁶³ Para facilitar la citación de las distintas partes de este inédito, nos valemos del anejo presentado por Katia Chornik en su tesis *The role of music in selected novels and associated writings of Alejo Carpentier: Primeval expression, structural analogies and performance*, en donde aparece el documento minuciosamente transcrito.

aspira sino a un premeditado titubeo que lo engalane de una falsa modestia y docilidad frente al oyente, lo cual, a fin de cuentas, conferiría a la prédica -en el momento de ser radiada, entiéndase- una ilusión de espontánea franqueza y naturalidad.

En la misma línea, cuando el autor presenta la moderna clasificación de instrumentos primitivos, inspirada en la que Sachs y Hornbostel fundarían en los prolegómenos del siglo XX y a la que, por cierto, volveremos más tarde, admite esta la existencia de cuatro grandes familias instrumentales, a saber: idiófonos, cordófonos, membranófonos y aerófonos; introduciendo a renglón seguido, tras una lacónica caracterización del subgrupo *membranófonos*, una reveladora alusión -para mayor inri entre paréntesis-, a modo rememorativo, que remite a esa naturaleza oral idiosincrásica del escrito: “A esta familia pertenecen todos los tambores conocidos (**hablar del sistema de tensión del parcha o de los parches**)” (Chornik, 2010: 126) [la negrita es nuestra].

Finalmente, en varias partes del discurso observaremos cómo el cubano suspende la continuidad de sus reflexiones en aras de introducir toda una serie de notas o alusiones *a priori* aleatorias e inconexas, que parecen ajenas al discurso ensayístico propiamente dicho. Sin ir más lejos, en la última parte del texto, tras unas deliberaciones en las que el autor se ha enfrascado en la audición y análisis de disímiles secuencias musicales que, presumiblemente, debieron de ser emitidas a la par que este iba exponiendo y razonando en torno a lo eufónico y sonoro, hallamos una cláusula que precede al último fragmento y que reza así: “- - - Párrafo sobre el Museo de Etnografía de Haití” (Chornik, 2010: 128). Se trata, evidentemente, de una nota aclaratoria, o rememorativa, para el autor-locutor, el cual disponíase, llegados a este punto, a intercalar y radiar un fragmento de un documento en mano que, como puede apreciarse, no se hallaba inserto en el cuerpo del texto principal.

Todas estas pautas e indicaciones aspiran única y exclusivamente a hacer manifiesta la naturaleza del texto que tenemos entre manos, a fin de diferenciarlo de otros ensayos de índole musicológica del autor y a fin de hacer explícitos los motivos y causalidades que han hecho que, inclusive en la actualidad, tras décadas de estudios y pesquisas por parte de los carpenteriólogos, el escrito siga olvidado y arrinconado entre los empolvados estantes de la Fundación Alejo Carpentier junto con otros documentos de insigne valor. A todo ello, lo cierto es que la edición del texto propiamente dicho carece

de valor y funcionalidad en tanto que, como hemos advertido, desvincularlo del ámbito de la oralidad supondría en cualquier caso desnaturalizar su esencia y restarle autenticidad.

Con todo, a nuestro modo de ver lo más atrayente y significativo del escrito *Los orígenes de la música y la música primitiva* no pasa tanto por un análisis formal o una caracterización genérica del mismo, ni por las compatibilidades que en mayor o menor medida pudiera presentar el texto con el discurso oral o radial, sino que pasa por su examen estructural, por la catalogación y lectura crítica de los referentes musicales explicitados en el cuerpo textual -Milhaud, Stravinsky, Sachs, Poulenc, Hornbostel, etc.-, y, en definitiva, por el estudio de la armazón filosófica y musicológica que lo rige y alimenta -y que lo inscribe dentro de una tradición teórico-especulativa sobre el origen de lo sonoro-, la cual no tardará en proyectarse en tanto que ejercicio estético o narrativo en la ulterior novela del autor *Los pasos perdidos*. A todo ello, en definitiva, nos dispondremos en lo sucesivo.

Existen, hasta el momento presente, apenas tres fuentes (dos opúsculos y otra tesis doctoral de índole interdisciplinaria músico-literaria sobre la prosa autoral) que se ocupan de examinar las teorías -prestadas- sobre el origen de la música con que trabaja Alejo Carpentier en el texto ensayístico que presentamos y en su escrito novelístico *Los pasos perdidos*.

Está, en primer lugar, el breve opúsculo de Pablo Montoya Campuzano «Los pasos perdidos y las teorías sobre el origen de la música» (2005) en la revista virtual *Redalyc*, que desconoce la existencia del texto radial *Los orígenes de la música y la música primitiva* y que se limita a inventariar algunas de las más clásicas teorías sobre el nacimiento del arte sonoro -Pitágoras, Aristóteles, Isidoro de Sevilla, Rousseau, entre otros- y a examinar lacónicamente cómo en la novela *Los pasos perdidos* no hace sino producirse una proyección de la teoría musicológica más en boga en el momento de la publicación del texto, la cual estipulaba que el origen del canto se halla en las reiterativas células rítmicas con que los hombres primitivos acompañaron sus primeros bailoteos, ceremoniales de hechicería y rituales funerarios. Está, en segundo término, el artículo de Norbert Francis en la prestigiosa revista taiwanesa *Tamkang Journal of Humanities and Social Sciences*, «La ruta de Alejo Carpentier: teoría de los orígenes de la música y los géneros estéticos» (2006), que vira en torno a la propuesta crítica sobre el origen de la música que, según el erudito, se infiere de las lecturas de *Écue-Yamba-Ó*, *El reino de este*

mundo y *Los pasos perdidos*, y que concluye su hilo reflexivo con unas divagaciones de índole musicológica sobre el nacimiento de lo eufónico que rehúyen por completo el análisis de los escritos que nos interesan. Por cierto, dicho artículo ignora igualmente la existencia del texto radiofónico sobre los orígenes de la música. Y está, por fin, la mencionada tesis doctoral de Katia Chornik, *The role of music in selected novels and associated writings of Alejo Carpentier: Primeval expression, structural analogies and performance*, depositada a 30 de agosto de 2010, donde la autora transcribe y traduce al inglés el texto *Los orígenes de la música y la música primitiva*, procediéndose ulteriormente a un análisis más o menos liviano del mismo y a un estudio del contacto que entre este y otras obras del autor se produce -entre los escritos cotejados por la investigadora en su *praxis* intertextual se halla, justamente, *Los pasos perdidos*, si bien las estimaciones y conclusiones a que arriba Chornik no se solapan, ni de lejos, con lo que aquí nos ocupa desembrollar y explicitar-.

Todo ello plantea, por tanto, las efectivas lagunas bibliográficas que existen por lo que al análisis pormenorizado del escrito ensayístico *Los orígenes de la música y la música primitiva* se refiere, así como en lo concerniente al señalamiento de la trascendencia y significación de dicho texto en la cimentación de los soportales y pilares sobre los que se sustentaría, años más tarde, el edificio novelístico del autor *Los pasos perdidos*.

Bien es cierto que algunos críticos habrán insistido a vuelapluma desde hace años en sus respectivos ejercicios de erudición -sin parar mientes excesivamente en tal suerte de embrollos- en esa naturaleza ensayístico-musicológica que ostenta *Los pasos perdidos* a santo de su personaje principal y de algunas escenas centrales seleccionadas de modo aleatorio. Lo hace, sin ir más lejos, Esther P. Mocega-González cuando, catalogando alguna de las problemáticas en torno a las que discurre el autor a través de su novela, indica que “lo discursivo de la obra le presta categoría de novela y de ensayo” (Mocega-González, 1975: 123), para agregar poco después que “sin pretender agotar la enumeración de las proposiciones discutidas en la novela, cabe, sin embargo, sumar a las citadas, la del origen mimético-mágico-rítmico de la música” (Mocega-González, 1975: 124). Asimismo, en su estudio biográfico crítico sobre el autor, Klaus Müller Bergh habla del héroe de *Los pasos perdidos* cual compositor que “ha realizado trabajos con instrumentos primitivos acerca del origen de la música” (Müller Bergh, 1972: 79); trabajos y monografías cuya naturaleza y calado se deduce indefectiblemente ensayística

y musicológica. Finalmente, por citar uno de los muchos, José Sánchez Boudy describe al innominado protagonista de *Los pasos perdidos* cual músico perteneciente a la clase intelectual que “tiene esbozada una teoría sobre el origen de la música” (Sánchez Boudy, 1969: 154), la misma que se colige, justamente, de la conferencia impartida por el autor vía radiofónica en los años cuarenta.

Los orígenes de la música y la música primitiva consta, en definitiva, de tres partes diferenciales: una primera parte de tipo introductorio en donde el autor presenta la tesis a refutar -o antítesis-, esta es, la música primitiva concebida como poética mimético-realista, cuyo origen depende del remedo o la emulación que el hombre prehistórico practicó con los furtivos sonidos selváticos de su entorno: “tal teoría [ya obsoleta a día de hoy] concibe las primeras manifestaciones rítmicas de la historia como simples imitaciones del trote, el galope, el salto y el trino de las aves que el hombre del paleolítico cazaba” (Campuzano, 2005: 58); una parte central en donde Carpentier expone su tesis rítmico-litúrgica del origen mágico del canto, muy en la línea de lo dictado por la naciente etnomusicología y la musicología de inicios del XX -André Schaeffner, Sachs, Blacking, Hornbostel o Fernando Ortiz, entre otros-, y según la cual el origen de lo musical depende de todo un subconjunto de formas mitopoéticas y prácticas rituales de naturaleza eminentemente rítmica o percutida, vocalmente percutida por lo general, en las que todavía no era del todo discernible lo puramente poético de lo propiamente eufónico y litúrgico. Y, finalmente, una tercera sección en la que el autor secunda con soportes de otra índole -secuencias sonoras, lectura de divergentes fragmentos y una clasificación de instrumentos musicales prehistóricos a imitación de la concebida por Curt Sachs y Hornbostel- su tesis sobre el origen de la música y la música primitiva.

La tesis mimético-realista refutada por Carpentier en la primera parte de su escrito, por naif e ingenua que pueda parecernos *a priori*, y que postula que el nacimiento de lo musical acaece cuando el hombre primitivo trata de emular el fino cantar de los ruiseñores u otra suerte de avechuchos, viene de lejos -no en balde que la cantarela haya durado más de dos mil años- y se inscribe en una antiquísima tradición filosófica que arranca en los presupuestos aristotélicos según los cuales el arte trata -y debe- de imitar la naturaleza. De hecho, es en la sección XIX de sus *Problemas* -muy sugestivamente denominada *Relativos a la música*-, donde el de Estagira reflexiona en torno al discurso sonoro, con una jerigonza no libre de tecnicismos y hermetismos teóricos, y es concretamente en el problema quince donde el filósofo suscribe deliberadamente que

“igual que las palabras también la melodía se adecuaba a la imitación variando continuamente. Pues es más necesario imitar con la música que con las palabras” (Aristóteles, 2004: 260). En la misma línea, Lucrecio no dudó, en su poema *De la naturaleza de las cosas*, en postular que “la invención del canto es debida a la imitación de los pájaros” (Campuzano, 2005: 59). Inclusive, siglos más tarde, el mismísimo Gonzalo Fernández de Oviedo, en una llamativa sección (cap. XXIII) del *Sumario de la Natural Historia de las Indias* destinada al estudio y análisis del perico ligero, el cronista se arriesga a fijar una teoría musicológica sobre los cantos e inflexiones indígenas en base a los sonidos que intuitivamente articulaba el lento y haragán animal: “así oyendo a aqueste animal el primero invento de la música pudiera mejor fundarse para le dar principio, que por causa del mundo; porque el dicho perico ligero nos enseña por sus seis puntos lo mismo que por *la, sol, fa, mi, re, ut* se puede entender” (Fernández de Oviedo, 1951: 159); *ut*¹⁶⁴ que es, por cierto, el equivalente al *do*, en un sistema de seis notas implementado siglos atrás por Guido da Arezzo en las postrimerías del X e inicios del XI y que es el que conoce de buena tinta, como vemos, el cronista español. Finalmente, también Jean Jaques Rousseau, por citar uno de los muchos, en su escrito *El origen de la melodía*, inserto en un tratado mayor intitulado *Escritos sobre música*, afirmó que “la melodía o el canto, pura obra de la naturaleza, no debe, ni para los sabios ni para los ignorantes, su origen a la armonía” (Rousseau, 2007: 219), para describir después al *bon sauvage* cual “animal imitador que no tarda en apropiarse de todas las facultades que pueda extraer del ejemplo de los demás animales” (Rousseau, 2007: 219).

Desacreditar tales supuestos, por milenarios y acostumbrados que sean (también, sin lugar a dudas, arcaicos y estafalarios), no resulta engorroso, en tanto que solo exige invocar un recodo de lucidez e inteligencia, como muy bien lo haría la etnomusicología de principios del XX. Resulta obvio que para el hombre paleolítico el canto de un ave o el gimoteo de un perezoso debió de ser, a sus oídos, algo tan excelso y armonioso como el rebuznar de un asno o el arrítmico ejercicio de flatulencias de un paquidermo, puesto que tal auditorio, entre bejucos y hiedras, carecía de un bagaje formativo musicalmente hablando que le permitiese asociar un sonido específico proferido por un engendro selvático a una noción, ni que fuese vaga, de belleza eufónica o musical -pensamos,

¹⁶⁴ Se trata de la sílaba inicial del primer verso del himno *Ut queant laxis*, de Paulo Diácono.

obviamente, en el archifamosísimo, además de tiránico, *do, re, mi, fa, sol, la, si-*. Lo arguye Carpentier en el primer fragmento de su texto:

Una teoría descabellada, que gozó de cierto favor, por un tiempo, en círculos de músicos poco adictos al estudio científico de las cuestiones, afirma que debemos buscar el origen del canto humano, en un afán del hombre primitivo por imitar el canto de las aves (Chornik, 2010: 122).

Y añade justo después que “el grito de las aves es tan poco canto, como poco canto es el aullido de un perro en la noche, o el relincho del caballo enardecido. La noción de belleza, unida a ese grito, es **creación puramente humana**” (Chornik, 2010: 122) [la negrita es nuestra]. Lo que invoca a su vez, ineludiblemente, las palabras del africanista John Blacking, quien en su reputado ensayo *¿Hay música en el hombre?* describe la música cual “sonido humanamente organizado” (Blacking, 2006: 38), lo cual exige, por supuesto, un consenso colectivo que prescriba lo que es consonante y lo que es disonante, muy al uso del compositor actual. Carpentier concluye, en definitiva, su refutación de la tesis mimético-realista señalando que “atribuir al hombre prehistórico el don de emocionarse ante un jilguero es sobreestimar el valor de la condición humana” (Chornik, 2010: 122).

De esta guisa, ¿cómo nace verdaderamente la música?, ¿cuáles son los procesos lógicos y razonables que conducirían al hombre primitivo a la inapelable dicotomía consonancia/disonancia y al canto propiamente dichos? La tesis de Carpentier por lo que a ello respecta, en la línea musicológica más oficialista, es nítida y cristalina: es en las primeras liturgias o rituales de magia primitiva donde nacerá la onomatopeya, la obsesiva repetición de patrones vocálicos y consonánticos y, por ende, la noción de *ritmo*.

Al principio, no lo dudamos, todo Verbo fue musical. La música -oriental, amerindia, occidental, nipona, china o africana¹⁶⁵- nace a la par que la palabra lírica, dado

¹⁶⁵ Resulta a todas luces manifiesto que el manejo deliberado de cuños cuales “música africana”, “pentatónica oriental” o “instrumentos amerindios” por el arqueólogo, el musicólogo y el filólogo europeo o norteamericano dimana de un abierto desconocimiento por parte de estos de realidades sonoras harto complejas y en multitud de ocasiones mal denominadas “exóticas” o “extrañas”. Si nos valemos provisoriamente de tales epígrafes terminológicos lo hacemos con la vista puesta a un pragmatismo academicista -no por ello disculpable- que nos conduzca a unos resultados tangibles y pretendidamente óptimos, y con la firme esperanza de que nuestro *modus procedendi* sea excusado en algún futuro cercano por alguno de los integrantes de esas culturas musicales que tan felizmente sintetizamos y que, todavía en la actualidad, resultan tan ignotas y seductoras a ojos del hombre occidental.

que el hombre primitivo distingue por necesidad y por acústica (visceral y auditivamente) la palabra hablada de la palabra rimada, o en otros términos, la palabra ritual -o estética- de la palabra profana. Lo celebra así el reputado etnomusicólogo Erich M. Hornbostel, en una obra que puede pasar perfectamente como claro antecesor del texto ensayístico carpenteriano, cuando refiere que “originariamente no hay más que el lenguaje cotidiano y el canto, o sea, poesía formulada totalmente. Las palabras y la música vienen a la mente del cantor como una fuente de inspiración” (Hornbostel, 1928: 39). O, mismamente, lo dirá Fernando Ortiz, años después, en uno de sus muchos solapamientos teórico-sonoros con su discípulo minorista: “parece que entre el lenguaje hablado y el cantado pueden darse fases intermedias” (Ortiz, 1975: 283), llamémoslas, si se quiere, *formas mitopoéticas* en proceso de emanciparse de la palabra.

Más pretérita que la noción melodía, en conclusión, inclusive anterior a las nociones polifonía, tonalidad o armonía, conceptos que invocan *per se* un desarrollo vertical de lo sonoro, lo cual se sabe incidente de raigambre indiscutiblemente europeísta u occidental, fue la noción de simetría o regularidad rítmica, acaso porque todos los hombres tienen corazón -en tal caso, el reloj hace al relojero-. De ahí que en su tesis hable Carpentier de “los ritmos naturales de ciertas expresiones emotivas. El llanto tiene un ritmo. Y también lo tiene la risa. El llanto y la risa tienen su música” (Chornik, 2010: 124). Y, de ahí también, que en los primigenios cantos funerarios celebrados por el sujeto prehistórico, nuestro pequeño hombre sinfónico generase un espacio rítmico-vital apto para la reflexión, el alivio y el desahogo, construido sobre una cadenciosa regularidad de lágrimas, espasmos y lamentaciones. El autor lo llama “una transposición del llanto primero sobre el plano sonoro” (Chornik, 2010: 124). Todo ello debiera remitirnos a la escena central de *Los pasos perdidos*, a la que volveremos más tarde para un examen más detallado, donde un hombre milenario trata de revivir al compañero fallecido a través de un espasmódico y ortopédico ritual de ritmos sollozantes que no son palabra, pero tampoco canto:

Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra. Una palabra que es ya más que palabra. Una palabra que imita la voz de quien dice, y también la que se atribuye al espíritu que posee el cadáver. Una sale de la garganta del ensalmador; la otra de su vientre [...] Pero luego es el vibrar de la lengua entre los labios, el ronquido hacia adentro, el jadeo a contratiempo sobre la maraca. Es algo situado mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto (Carpentier, 2009: 361).

Hornbostel, junto a Curt Sachs fundador del precursor sistema clasificatorio de instrumentos musicales antes citado y del que se servirá Carpentier en su escrito radial sobre el origen de la música, indicó que la poesía -o, por decir mejor, el *verso hablado*- no es sino un fenómeno característico de los periodos más adelantados de la civilización, en la línea de otros musicólogos o africanistas del momento como John Blacking o Chadwick. Fue, de hecho, este último quien postuló por su parte que la poesía en su origen no es sino “expresión oral cantada” (*sung peach*) que cabe distinguir urgentemente de la “expresión meramente hablada” (Chadwick, 1940: XIX), privativa de la vida cotidiana y de las actividades de índole lúdica, gremial o conversacional específicas del hombre primero. De tal modo, el canto -lo anota Carpentier en la parte central de su texto- “nació con la palabra. Y la palabra fue, en sus orígenes, una expresión dotada de música, ya por onomatopeyas, ya por elección de sonidos simbólicamente representativos, ya por elección instintiva de sílaba dotada de calidad” (Chornik, 2010: 124). O, más adelante:

Cuando una palabra se repite durante largo tiempo, su misma emisión vocal acaba por engendrar un ritmo. Ritmo de sus sílabas. Ritmo de la respiración. De ahí que con la primera invocación mágica, naciera ya un género de expresión vocal en el hombre, dotada de ese factor musical primordial que es el ritmo. Cuando ciertas palabras se repitieron con un ritmo determinado, surgió el canto (Chornik, 2010: 124-125).

Análogamente, lo refiere Robert Francis en un opúsculo sobre la especulación teórico-musicológica en torno a los orígenes de lo sonoro en *Los pasos perdidos*, dictaminando que “la teoría de un origen de la música estrechamente vinculado con el habla se asoma como enteramente plausible. Las capacidades prosódicas sustentaron el surgimiento del canto, y participaron en la evolución de la facultad léxico-gramatical” (Francis, 2006: 153), y señalando poco después que “la separación paulatina de música y lenguaje aseguró que cada facultad pudiera florecer de acuerdo a su destino” (Francis, 2006: 153).

Como ya hemos sugerido, el escrito ensayístico carpenteriano cierra su hilo reflexivo con una miscelánea de pruebas físicas y alusiones a otros musicólogos y etnógrafos que auxilian su tesis genésico-sonora. Aparte de las menciones explícitas a *La poética* de Igor Stravinsky, en donde el ruso se adhiere a las tesis más en boga sobre el origen de la música impugnando cualquier predilección por las perspectivas mimético-realistas, y aparte de las alusiones a los *Cuentos negros* de Lydia Cabrera en donde ha cabida un episodio en el que “un fute castigador es representado siempre por una

onomatopeya rítmica” (Chornik, 2010: 124); destaca su recurrencia al citado sistema clasificatorio de instrumentos musicales Hornbostel-Sachs, fundado años atrás y que, reformulando el modelo Mahillon, compilaba los instrumentos de que se tenía conocimiento hasta el momento según cuatro subconjuntos: “(1) idiófonos, (2) membranófonos, (3) cordófonos, (4) aerófonos, y luego continuaron sucesivamente con las subdivisiones” (Pérez de Arce, 2013: 45). Esos son, precisamente, los cuatro conjuntos instrumentales enumerados por Carpentier en su texto radial, lo que le permite al autor discurrir en torno al “orden de aparición de los instrumentos primitivos [que] puede ser establecido con precisión, debido a los descubrimientos hechos en excavaciones” (Chornik, 2010: 126), y de ahí a las conclusiones del texto:

El hecho de que los instrumentos de percusión [primer y segundo grupo en la tabla de Hornbostel y Sachs] fueron los primeros hallados por el hombre -lo que era lógico, ya que una trompeta de barro o de madera, por ejemplo, exigía la presencia de una civilización material más desarrollada- hizo que las familias de percutores se enriquecieran con relativa rapidez, aventajando a los demás en variedad y recursos. Por ello, las músicas primitivas evolucionaron principalmente en el sentido rítmico, relegando la melodía al segundo plano (Chornik, 2010: 127).

Rítmica, poesía, liturgia y canto no existen, al principio, en tanto que objeto autónomo e independiente y conforman un organismo híbrido y pluricelular que se halla en la antesala del arte practicado por el futurible músico y el rapsoda elemental -el *hombre fáustico* anunciado por Spengler-. Según Carpentier, lo melódico -y, por ende, lo armónico- es material de naturaleza apolínea por cuanto “una civilización de tipo apolíneo, como la griega, tenía por fuerza, que evolucionar hacia las melodías, elemento definitivo y claro, lineal y equilibrado, propiciador de orden y conocimiento” (Chornik, 2010: 127), y de ahí a toda la música conocida en el Viejo Continente, comenzando por el sistema de modos de la Antigüedad Clásica, pasando por los modos renacentistas*, y desde Bach en adelante. Por el contrario, lo rítmico es lo dionisiaco, lo bárbaro, lo elemental, el caos proliferante, el barroquismo en su faceta más prolija y exuberante, si bien el barroco ensayado por Carpentier en su narrativa a menudo propende más a lo apolíneo que a lo dionisiaco propiamente dicho, pues este parece resultado de un frío cálculo matemático o de una desmesurada premeditación por parte del novelista, que impedirá el libre fluir del lenguaje, dando lugar a un barroquismo duro y circunspecto, agarrotado por momentos, muy distanciado del barroco predicado, verbigracia, por el cubano Lezama Lima -¡y que fluye!- a través de su novelística general (*Paradiso*, pongamos por caso), en donde la lengua sí es un fiero estallido de lirismo e idiosincrasia.

Los orígenes de la música y la música primitiva se torna, en ese sentido, un deliberado ensalzamiento de lo rítmico y lo percutido. Lo sabe el autor cuando sin rubores afirma que “pueblos de místicos y de magos, de profetas y hechiceros, de invocadores y auguras, tenían que ser llevados, forzosamente, por la índole fáustica de su espíritu, hacia el mundo, infinitamente misterioso, del ritmo” (Chornik, 2010: 127). ¿Acaso vaticina ahí, el cubano, al ensalmador que en la sección nuclear de *Los pasos perdidos* proyecta el nacimiento de la música en su bramido invocatorio?

Podríamos, desde luego, corroborar desde otros supuestos o hipótesis de calado musicológico la teoría sobre el origen de la música postulada por Carpentier en su escrito radial, pero baste por ahora haber estudiado su desarrollo en el texto ensayístico para comprobar, en lo sucesivo, cómo dicho ejercicio de erudición parece proyectarse, en tanto que materia narrativa, en *Los Pasos Perdidos*. En última instancia, a ello íbamos: a tender los puentes que hermanan los textos.

Revelar cómo la teoría de un arte mestizo -más blanqueado de lo que el autor quisiera desde su deserción de la órbita minorista-, desarrollada según pautas de índole sonora y/o musicológica en el ensayo *La música en Cuba*, se encarna en la narrativa del autor posterior a 1946 es tarea amable y poco subversiva. Como fácil es cerciorarse de que el ensayo en formato breve *Tristán e Isolda en Tierra Firme* sirve al novelista como telón de fondo para la confección de los futuribles actantes que transitarían, en la novela autoral, la senda que conduce de la aldea a las estrellas, esto es, de lo local a lo universal, en terminología unamuniana; o del Menegildo de *¡Écue-Yamba-Ó!* al Ti Noel de *El reino de este mundo*, según nociones carpenterianas. Sin embargo, ¿con qué recursos y mecanismos se dispone a jugar el autor a la hora de transformar en materia narrativa una teoría tan técnica y específica como la desembrollada en su escrito radial?; ¿a santo de qué lógica y de qué razonamientos quedará deliberadamente diluida en los fragmentos nucleares de la novela *Los pasos perdidos* la tesis rítmico-litúrgica sobre el nacimiento de lo sonoro presentada por Carpentier en su ensayo?

Hemos señalado anteriormente que *Los pasos perdidos* describe el *orfeico* descendimiento de un innominado musicólogo al selvático corazón de las tinieblas, periplo que es a su vez realización “mítica, espiritual y psicológica” (Tseng, 2008: 475). Dicho sujeto, que relata sus lances y andanzas en primerísima persona cual el Colón de *El arpa y la sombra* -únicos constructos ficticios del autor que narran las vivencias

padecidas en carne propia- contiene un poco de Ulises, un poco de Orfeo y un poco de Prometeo, en tanto que en su alma se hacinan la tenacidad del explorador, la ingenuidad del músico -que en su impertinente curiosidad no se resiste en mirar atrás y volver sobre sus propios pasos- y el humanismo redentor del dios del fuego, que en la reinterpretación carpenteriana busca sustraer el hombre moderno de su condición de Sísifo enajenado y deshumanizado¹⁶⁶. Señala a este respecto Inmaculada López Calahorro en su *Poética del Mediterráneo Caribe* que “la literatura carpenteriana es revisitada por estos personajes del imaginario clásico, héroes de tragedia que claman sus abones [...]. Los héroes de la antigua Grecia encuentran un lugar privilegiado para volver a contar su historia” (López Calahorro, 2010: 46-47), en tanto que Carpentier recrea un “espacio humanizado” (Pageaux, 2004: 113) en donde los personajes grecolatinos, transeúntes de un periodo mítico -ergo atemporal- de la Antigüedad, serán reinterpretados en el seno de un tiempo histórico y moderno. Y de ahí las variaciones entre los originales y sus trasuntos carpenterianos, los cuales no resisten el deslustre y deterioro a que los somete la tiránica horizontalidad del tiempo nuestro, cambiando, en fin, su esencia, su naturaleza y su significación en tanto que héroes y dioses.

Nuestro Ulises americano emprende, por tanto, un periplo a través del espacio-tiempo que es a su vez fuga, liberación y desengaño y que le arroja al “mundo del Génesis, al fin del Cuarto día de la Creación” (Carpentier, 2009: 364) en el pleno corazón de la espesura selvática, el día en el que un aburguesado demiurgo jugó a malabares con los astros, moldeando los cráteres de la luna y coronando el sol de entre las estrellas, según palabras del propio aventurero. Refiere Esther P. Mocega-González sobre *Los Pasos Perdidos*, en un tratado sobre las virtudes del tiempo carpenteriano, que “a primera vista pareciera que la estructura de la fábula descansa en un tiempo regresivo lineal que nos lleva desde el presente -la ciudad supertecnificada- hasta la eternidad -Santa Mónica

¹⁶⁶ En un viejo estudio de Klaus Müller Bergh, intitulado *Reflexiones sobre los mitos en Alejo Carpentier*, señala el erudito, de modo un tanto reduccionista, que “el paralelismo del personaje principal de *Los pasos con Sísifo* discurre explícita o implícitamente a través de la novela” (Müller Bergh, 1970: 278). Valga el caso por lo que valga, si para más no, para recomendar prudencia en la caracterización del personaje, en tanto que conceptualizarlo únicamente cual correlato de Sísifo podría suponer abreviar demasiado. Como hemos sugerido, el innominado musicólogo nos parece un tanto más complejo, pues al tratar de sustraerse de su naturaleza *sisífica*, adopta un rol *prometeico* que le convierte en redentor de su esencia deshumanizada -y en redentor de la humanidad toda-, a la par que en homérico expedicionario de la jungla venezolana y, más tarde, en *orfeico* fisgón que se aleja de la dicha y la gloria, solo reservada esta a los nobles de espíritu y corazón.

de los Venados-“ (Mocega-González, 1975: 129), mas como señala *a posteriori*, el itinerario cronológico trazado por el protagonista resulta algo más complejo y enmarañado que el que invoca una mera recta invertida, y remite, de un lado, al círculo implacable y agónico -que en el episodio final de la trama devuelve al héroe a la casilla de salida o punto primero-, y, de otro lado, a la caótica superposición y simultaneación de edades dispares muy al uso del otro relato carpenteriano titulado *Semejante a la noche*. Ella llama, muy acertada, ese discurrir a través de las edades y las épocas “movimientos tempo-espaciales simbólicos zigzagueantes” (Mocega-González, 1975: 129). También Sánchez Boudy habla, en lo que al tiempo de *Los pasos perdidos* se refiere, del “existir de varios cuerpos históricos al mismo tiempo; el mito del eterno retorno, [...] la no existencia del tiempo; el retroceso del tiempo; la repetición del tiempo; la vuelta a la semilla” (Sánchez Boudy, 1969: 180). O sea, nuevamente, horizontalidad, circularidad, simultaneidad y regresión se confunden y aglomeran discretos en la declaración de guerra a los tiempos proclamada por el autor en *Los pasos perdidos*.

Según avanza el protagonista a través de un espeso y boscoso sendero al mismísimo corazón de las tinieblas -centro selvático-, alejándose de la periferia urbana -presente hipertecnificado-, este se emancipa de sus cargas físicas y morales conciliando búsqueda y hallazgo. Él mismo lo confiesa al proyectar su *Treno** a imitación del *Prometeo Desencadenado* de Shelley que considera, por cierto, magnífico trasunto para un libreto: “La liberación del encadenado, que asocio mentalmente a mi fuga de *allá*, tiene implícito un sentido de resurrección, de regreso de entre las sombras, muy conforme a la concepción original del treno, que era canto mágico destinado a hacer volver un muerto a la vida” (Carpentier, 2009: 393). Tal emancipación se hará efectiva, por tanto, no únicamente en un plano físico y carnal -recuérdese la relación que el héroe establece con la mujer telúrica, Rosario-, sino también en un plano ético y espiritual que le descubre al protagonista la verdadera naturaleza hedonista y material (antiplatónica si se quiere) de la vida: “no estoy aquí para pensar. No debo pensar. Ante todo sentir y ver. Y cuando de ver se pasa a mirar, se encienden raras luces y todo cobra una voz” (Carpentier, 2009: 387). El mundo de las ideas platónicas se halla sobre la tierra, que no es, ni ha sido nunca (por mucho que prediquen algunos afeminados estafermos enfundados en sus rosarios y sotanas) valle de lágrimas y lamentaciones.

Es por ello por lo que Jean Blanzat en artículo periodístico sobre la versión francesa de la novela -muy sugestivamente traducida como *La división de las aguas*- apunta las múltiples significaciones que evoca el texto:

Le Partage des eaux n'est pas que l'histoire de cette évasion manquée. C'est aussi un roman d'aventures, un voyage aux terres inconnues, parmi des peuples primitifs et ignorés; c'est la poème d'une nature grandiose et c'est, à d'autres égards, un roman de l'amour vrai et malheureux. Toutes ces significations se superposent dans la récit, se développent simultanément et donnent à l'oeuvre cette exubérance, cette densité, cette chaleur qui est la marque des meilleurs romans ibéroaméricains¹⁶⁷ (Blanzat, 7 de enero de 1956).

Esta transformación de la que hablábamos, padecida por el héroe, también va a fraguarse en un plano musicológico e intelectual que es en verdad el que nos interesa por permitirnos invocar el ensayo previo o texto radial *Los orígenes de la música y la música primitiva*, del que se deducen -lo hemos anunciado ya- importantes nexos y vinculaciones con el texto mayor.

Como apunta Pablo Montoya Campuzano en su discurrir sobre el origen de la música en *Los pasos perdidos*, “el viaje a la selva no sólo transforma al musicólogo desde el punto de vista de la identidad cultural. Fuera de renovarlo en los planos de su mundo amoroso, también le cambia las opiniones que tiene sobre el nacimiento y el desarrollo de la música” (Campuzano, 2005: 58). Veamos cómo ocurre.

En primer lugar, cabe recordar que en su inicial y casual encuentro con el Curador -quien le plantea al protagonista “en aquella vieja casa de comienzos de siglo” (Carpentier, 2009: 187) el proyecto de viajar a la selva a la búsqueda de cierto muestrario de instrumentos musicales primitivos-, el innominado narrador rememora su anticuada tesis y sus empolvadas monografías sobre el origen de la música y lo sonoro a razón de un disco a medio grabar a cuya audición le obliga el indeseado anfitrión:

Me vuelvo para llenar mi copa cuando suena a mis espaldas el gorjeo de un ave [...] No es siquiera el canto de un pájaro muy musical, pues ignora el trino, el portamento, y solo produce tres notas, siempre las mismas, con un timbre que tiene la sonoridad de un alfabeto Morse sonando en la cabina de un telegrafista. Casi va terminando el disco

¹⁶⁷ Los Pasos perdidos no es solo la historia de esa evasión fallida. También es una historia de aventuras, un viaje a lugares ignotos, entre pueblos primitivos e ignorados; es el poema de una naturaleza grandiosa y es, en otros aspectos, la historia de un amor verdadero y desgraciado. Todas esas significaciones se superponen dentro del relato, se desarrollan simultáneamente y dan a la obra esa exuberancia, esa densidad, esa calidez que es el sello distintivo de las mejores novelas iberoamericanas (la traducción es nuestra).

y no acabo de comprender dónde está el regalo tan pregonado por quien fuera un tiempo mi maestro ni me imagino qué tengo yo que ver con un documento interesante, a lo sumo, para un ornitólogo. Termina la audición absurda y el Curador, transfigurado por un inexplicable júbilo, me pregunta: «¿Te das cuenta?¿Te das cuenta?». Y me explica que el gorjeo no es de pájaro, sino de un instrumento de barro cocido con que los indios más primitivos del continente imitan el canto de un pájaro antes de ir a cazarlo, en rito posesional de su voz, para que la caza le sea propicia. «Es la primera comprobación de su teoría», me dice el anciano, abrazándome casi con un acceso de tos (Carpentier, 2009: 189-190).

La melodía auscultada que, según el héroe, es “pájaro que no es pájaro, con su canto que no es canto, sino mágico remedo” (Carpentier, 2009: 190), traslada al protagonista a indeseados páramos de su adolescencia y juventud, donde este postuló su preferencia por una teoría mimético-realista del origen del canto: “había empezado a elaborar una ingeniosa teoría que explicaba el nacimiento de la expresión rítmica primordial por el afán de remedar el paso de los animales o el canto de las aves” (Carpentier, 2009: 189-190). De ahí que, según el musicólogo-narrador, “los ritmos elementales fueran los del trote, el galope, el salto, el gorjeo y el trino, buscados por la mano sobre un cuerpo resonante” (Carpentier, 2009: 191), lo cual evoca indefectiblemente lo suscrito por Carpentier en su ensayo musicológico cuando arguye que existe una propensión en el hombre “a representar las cosas por una imitación del sonido que esas cosas pueden producir” (Chornik, 2010: 124).

Ya tenemos, entonces, la tesis a refutar -o antítesis- que Carpentier proyecta en la primera parte de su discurso radial, además de múltiples concomitancias y episodios análogos entre la primera parte del texto ensayístico y el primer capítulo novelístico. Sin ir más lejos, en el ensayo habla el autor, en un vano intento de disculpar la perspectiva mimético-realista según la cual la música nace de la mimesis de los eructos y bramidos proferidos por la Madre Naturaleza, de “las admirables pinturas rupestres de las cuevas de Altamira” (Chornik, 2010: 123) que pudieron cumplir con una función *ritual-posesional* para con la bestezuela a apresar y a descuartizar -con ulterior lujo de solomos, costillar, filetes, sesos, vísceras y otros jugosos derivados¹⁶⁸-. Mismamente, en *Los pasos perdidos* el innominado musicólogo habla justamente de “las representaciones de renos y bisontes,

¹⁶⁸ Ello remite, por cierto, al silbido atentamente indagado por el Curador y el musicólogo en la folklórica audición antes diseccionada.

pintados en las paredes de las cavernas, [que] se debían a un mágico ardid de caza -el hacerse dueño de la presa por la previa posesión de su imagen” (Carpentier, 2009: 191).

En otro fragmento, apenas posterior, una vez el Curador decide que el protagonista es el candidato idóneo para una expedición que le lleve al descubrimiento de los instrumentos amerindios extraviados entre los bejucos y lianas de la selva amazónica, este lo presenta vía telefónica al rector de la Universidad como un excepcional intelectual a la “estatura de un Von Hornbostel” (Carpentier, 2009: 194), musicólogo al que se alude en reiteradas ocasiones en el escrito radial. Y, posteriormente, sugiere el héroe cómo se confiaba en él, firmemente, “para traer, entre otros idiófonos singulares, un injerto de tambor y bastón de ritmo que Schaeffer y Curt Sachs ignoraban, y la famosa jarra con dos embocaduras de caña, usada por ciertos indios en sus ceremonias funerarias” (Carpentier, 2009: 194), cuando, precisamente, en el escrito ensayístico, en la tabla clasificatoria de instrumentos que el cubano tomaría prestada de Sachs y Hornbostel y, más específicamente, en la sección dedicada a los idiófonos, alude este a “un tipo de idiófonos, de lo más primitivos y rudimentarios, que el propio Curt Sachs parece desconocer totalmente” (Chornik, 2010: 126). Por cierto, no queda rastro en el escrito ensayístico de la jarra con doble embocadura de caña citada por Carpentier en la novela, acaso por tratarse de una referencia sita en otro lugar. Más concretamente podría ser un préstamo tomado de *El Orinoco Ilustrado* (1741) del jesuita Joseph Gumilla donde el misionero habla de “una inaudita multitud de instrumentos fúnebres, que jamás habíamos visto ni oído [...] la tercera clase resulta de unos cañutos largos, cuyas extremidades meten en una tinaja vacía de especial hechura” (Gumilla, 1791: 192-193).

Finalmente, cuando el protagonista se reafirma, en un intento por eludir las obligaciones intelectuales a que le insta el latoso Curador, en su desconocimiento de “los últimos métodos de clasificación, basados en la evolución morfológica de los instrumentos y no en la manera de resonar y ser tocados” (Carpentier, 2009: 195), alude indiscutiblemente al sistema clasificatorio de instrumentos, mencionado en lo precedente y fijado por Sachs-Hornbostel (SH), con el que Carpentier desarrollará su tesis rítmico-litúrgica en la última sección del texto radial; clasificación que, valga la redundancia -lo ha hecho expreso el innominado musicólogo en el citado fragmento-, “permite concentrar la atención en el diseño sonoro del objeto, con abstracción de los parámetros culturales que explican el objeto inserto en su contexto” (Pérez de Arce, 2013: 75) y que se

convertiría, hasta día de hoy, en el “standard one used for the classification of musical instruments¹⁶⁹” (Sakurai, 1981: 824).

La profusión de tecnicismos musicológicos y de un léxico especializado y barroquizante, que ayudan a enmarañar el texto que nos ocupa, serán fenómenos referidos por Klaus Müller Bergh en un ortopédico estudio sobre el estilo de *Los pasos perdidos*, inserto, por cierto, en una de las secciones del viejo *Homenaje a Alejo Carpentier*. Dice así el erudito: “a continuación ofrecemos por separado algunos ejemplos representativos de *Los pasos*, ya que ilustran la acumulación de estos términos que recargan la prosa” (1970: 187), para catalogar bajo el epígrafe «*Tecnicismos, música*» elementos como el tresillo, la particella, la organografía*, la guimbarda, el litófono*, el idiófono*, luthier, floritura*, el clavicémbalo, el olifante, el sistema modal, etc. Parte de estos elementos son caldo de cultivo en el escrito ensayístico-radial del autor. Hemos mencionado ya los idiófonos, la organografía o, implícitamente, los modos compositivos a que alude Müller Bergh. Con todo, veamos cómo se van produciendo espontáneamente alguna de esas transposiciones.

Por ejemplo, mientras el texto ensayístico carpenteriano señala como integrantes de la familia de idiófonos la quijada o las claves -“dos palos de madera” (Chornik, 2010: 126)-, en la novela se habla de “los percutores elementales, **troncos** ahuecados, litófonos, **quijadas** de bestias” (Carpentier, 2009: 190) [la negrita es nuestra]. O más adelante se habla de un “tambor-bastón-de-ritmo” (Carpentier, 2009: 378). Asimismo, si en el texto radial se hace mención a un único tipo de aerófono -“la *botija criolla*” (Chornik, 2010: 126)- en la novela se nos relata cómo “Rosario sopla en una de las cañas de la botija ritual y suena un bramido ronco, como de animal caído en las tinieblas de un pozo” (Carpentier, 2009: 378). O lo mismo con las maracas, diversa índole de tambores, flautines, arpas, campanas u otros eufónicos artilugios.

No obstante, el trasvase de un texto al otro se hace efectivo en un terreno más hondo que el meramente morfológico o conceptual. Lo anota, por ejemplo, Acosta, sin ser muy insistente en ello, refiriendo que “en el ritual mágico del chamán selvático, en el *Treno*, el compositor descubre y vive la experiencia de un pasado que sobrevive en

¹⁶⁹ “El único estándar usado para la clasificación de instrumentos musicales” (la traducción es nuestra).

América: *supervivencia* de la cual extrae una valiosa lección [de orden musicológico, se entiende] al enfrentarlo a *una música anterior a la música*” (Acosta, 1981: 84). O, asimismo, lo sugiere prudente el propio Sánchez Boudy en su tratado, *La temática novelística de Alejo Carpentier*, cuando suscribe que la teoría esbozada por el innominado musicólogo al inicio de la novela -antítesis o tesis a refutar en el texto ensayístico- queda parangonada “con el alba de las artes plásticas como mágico ardid de caza y aprehensión” (Sánchez Boudy, 1969: 154), y se halla en proceso de transformarse en haz de luz -en renovarse en tanto que teoría sonora- según avance el héroe en su odiseico periplo.

La transformación del personaje se hace efectiva, por tanto, no solo en el plano de la carne y del espíritu, sino también en el plano del intelecto, que en su observación de la Naturaleza y el Cosmos remedia su tesis preliminar sobre el origen del canto. Lo apunta el propio Edmundo Gómez Mango, en un estudio que en poco sopesa la faceta musicológica del autor, cuando describe conciso que la escena del chamán tratando de revivir a su semejante destruye la vieja creencia del musicólogo sobre la génesis musical, basada “en el mimetismo que simula el cazador para alcanzar la presa” (Gómez Mango, 1968: 18). O lo observamos, concluyentemente, en boca del propio héroe que, ya en el Valle del Tiempo Detenido, cavila en torno a “las tonterías dichas por quienes llegaron a sostener que el hombre prehistórico halló la música en el afán de imitar la belleza del gorjeo de los pájaros -como si el trino del ave tuviera un sentido musical [...]” (Carpentier, 2009: 377). O justo antes, cuando confiesa:

Lo que he visto confirma, desde luego, la tesis de quienes dijeron que la música tiene un origen mágico. Pero esos llegaron a tal razonamiento a través de los libros, de los tratados de psicología, [...]. Yo, en cambio, *he visto* cómo la palabra emprendía su camino hacia el canto, sin llegar a él; he visto cómo la repetición de un mismo monosílabo originaba un ritmo cierto; he visto, en el juego de la voz real y de la voz fingida que obligaba al ensalmador a alternar dos alturas de tono, cómo podía originarse un tema musical de una práctica extramusical (Carpentier, 2009: 376-377).

Ya tenemos, por ende, la tesis central que desglosa el autor en su ensayo sobre la génesis de lo sonoro. Que no sea en balde, entonces, advertir que a la hora que en la primera parte de la novela se aspira a una presentación de la antítesis o tesis mimético-realista, que había sido proyectada en los fragmentos introductorios del escrito radial, en los episodios localizados en la sección central y final del relato se intercala discretamente la tesis rítmico-litúrgica del origen del canto, que el autor había desarrollado prolijamente en la parte nuclear del ensayo.

No parece casual entonces que, años antes, el propio Fernando Ortiz, maestro del joven Carpentier en lo que a su faceta musicológica se refiere, en un tratado sobre la africanía de la música caribe, hablase de los primeros rituales de magia de oriundez indigenista en los términos que siguen: “probablemente el canto más embrionario fue el meramente oral de los conjuros y de las oraciones que usaban los *behiques* o sacerdotes hechiceros [...] el brujo usaba lenguajes esotéricos, voces insólitas, falsetes, gangosidades [...] para simular el habla de los seres misteriosos” (Ortiz, 1974: 83). Estamos, por tanto, ante el enigmático ensalmador de *Los pasos perdidos* que trata de revivir al difunto camarada con un hierático coloquio a dos voces: una que procede de la boca; la otra, de la garganta -como bregan y se contrapuntean las dos voces de un preludeo y fuga de Johann Sebastian Bach-, “una es grave y confusa como un subterráneo hervor de lava; la otra, de timbre mediano, es colérica y destemplada. Se alternan. Se responden. Una increpa cuando la otra gime; la del vientre se hace sarcasmo cuando la que surge del gástrico parece apremiar” (Carpentier, 2009: 361); es algo, dirá el autor, “mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto. Algo que ignora la vocalización pero es ya algo más que palabra”. (Carpentier, 2009: 361). Todo ello bajo el signo del ritmo y la aliteración. En su escrito radial señalaba el cubano, justamente, que para “imponer un concepto a un individuo de inteligencia poco desarrollada, hay que repetirlo varias veces [...]. Cuando un hombre primitivo quiere imponer una idea a sus semejantes, recurre a la repetición de esa idea, hasta saturar con ella la memoria” (Chornik, 2010: 124). Asistimos, entonces, junto al innominado musicólogo de *Los Pasos perdidos*, a un momento señero en el acontecer de la historia de la música y de los sonidos, estamos en el estadio inaugural -prebabélico si se quiere- de lo que futuriblemente llamaremos lengua y discriminaremos adrede de lo que denominamos canto. Presenciamos, en fin, el paso del ritmo a la *melos*, la emancipación de la rítmica confinada en las constantes biológicas del pequeño hombre sinfónico.

Carpentier ya lo advirtió, años atrás, en su escrito ensayístico: “todas las invocaciones son, en esencia, un grito repetido hasta el infinito” (Chornik, 2010: 124). O un poco más adelante: “el hombre advirtió por instinto que la repetición de una fórmula cantada, o gritada, o rimada, actúa de modo cierto sobre los centros nerviosos. Hay un proceso de obsesión, que crea en el individuo una extraña euforia” (Chornik, 2010: 125). Vea si no, el incrédulo, los conocidos lances que han lugar en los rituales de santería cubana en que a uno, un buen día, le puede *bajar el santo*, como reza el argot santero.

Volvemos, por tanto, pues es ineludible, a la primacía de lo rítmico, lo bárbaro y lo dionisiaco frente a lo armónico, melódico y apolíneo. Por una vez, un poco más de Don Bongó que de Doña Lira, un poco menos de vihuela que de tambor. Así lo había revelado el cubano en el texto radial cuando hablaba de los membráfonos de las “pobres orquestas sinfónicas tradicionales, [que] solo disponen, en cuanto a instrumentos de esta índole, de pobrísimos elementos, de una torpeza y mal sonido, que harían reír a un músico balinés por ejemplo” (Chornik, 2010: 127). O en la sección final del escrito, cotejando las virtudes de los intérpretes y percutores de origen africano y asiático señalando cómo “los hombres de esos continentes han imaginado utilizaciones de los elementos rítmicos, a los que pertenecemos absolutamente ajenos” (Chornik, 2010: 128).

En la misma línea reflexiva, el musicólogo de *Los pasos perdidos* se permitirá, en la parte culminativa de la novela, a modo de concluyente colofón, aclaraciones y reflexiones de esta guisa: “querían renovar la música de Occidente [se refiere a los músicos adiestrados en el atonalismo y la escuela vienesa] imitando ritmos que jamás hubieran tenido una función *musical* para sus primitivos creadores” (Carpentier, 2009: 430). O justo antes, cavilando en torno al primitivismo de trazo vanguardista, la novela de la tierra y otras variantes estéticas, alude el selvático protagonista a la añoranza que ciertos compositores contemporáneos ostentan y que queda explícita en “el abuso de los instrumentos de batería, [y en] la fuerza elemental de los ritmos primitivos. Durante más de veinte años, una cultura cansada había tratado de rejuvenecerse y hallar nuevas savias en el fomento de fervores que nada dieran a la razón” (Carpentier, 2009: 430). Nuevamente, pues, la dicotomía, muy al uso en el ensayismo musicológico del autor, rítmico/melódico, bárbaro/europeo, dionisiaco/apolíneo, Calibán/Ariel, *discurso del bosque/discurso del método*, con una clara -y afectada- preponderancia por el primer elemento integrador del binomio.

Todo ello podría bien evaluarse cual una reminiscencia de la poética surrealista con la que el autor tropieza felizmente en el Montmartre de los años treinta. Se ha apuntado, y no sin acierto, que, puertas a fuera, Carpentier renegó abiertamente del credo bretoniano pregonado desde el colectivo de poetas surrealistas -él los llama “taumaturgos [que] se hacen burócratas” (Carpentier, 2011: 8) a base de invocar, sin ton ni son, paraguas, cigarras, máquinas de coser y otra suerte de crustáceos y animaluchos sobre gélidas mesas de disección-, aun cuando su noción sobre lo *real maravilloso* americano, generosamente desembrollada en los prolegómenos a *El reino de este mundo*, acata de

manera tangencial parte de su preceptiva. Lo sabe Anke Birkenmaier quien en el tratado *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina* señala que el surrealismo también sirvió para redefinir “las relaciones entre los europeos y su «otro» - los indígenas o los negros- no solo en Europa sino también en Latinoamérica” (Birkenmaier, 2006: 16). Valga lo que para Carpentier, en fin, para Lam, Neruda, Octavio Paz, Villa-Lobos y Pizarnik, entre otros.

Lo que tome prestado Wilfredo Lam de lo bárbaro y selvático en lienzos como *La jungla* o *Maternidad en verde*, que se inscribe parcialmente en el marco de una poética pictórica de inspiración cubista y surreal -Fernando Ortiz, en artículo sobre el pintor, habla de que “en el pictórico surrealismo de escuela no hay amor [...], pero sí lo hay en la obra metafísica de Lam. Amor que es fuerza vital, generación y esperanza” (Ortiz, 1950: s.p.)- lo tomarán, mismamente, en un plano eufónico y/o sonoro, compositores como Villa-Lobos, García Caturla o el primer Stravinsky, de los ritmos primarios y elementales que les brinde la tierra. De ahí, las encomiásticas menciones con que Carpentier agasaja al pintor y a los mentados compositores a lo largo de su obra novelística y sapiencial¹⁷⁰.

Advirtamos, entonces, cómo el continuo que hermana el ensayo *Los orígenes de la música y la música primitiva* y el texto novelístico *Los pasos perdidos* se ha establecido no solo en miras de lucir y reseñar toda una serie de particularidades sonoras de naturaleza anecdótica o accidental presentes en el escrito narrativo, a saber, la expresa citación de músicos, intérpretes y compositores (Stravinsky, Milhaud, etc.), la alusión constante a musicólogos y duchos eruditos en la materia (Hornbostel, Sachs, etc.), o la inclusión en el cuerpo del texto de un variopinto muestrario de instrumentos musicales de índole primitiva que comprende desde maracas, sonajeros a otra suerte de estruendosos cachivaches; sino que el trasvase de un texto a otro se hace efectivo también en un plano

¹⁷⁰ En su prólogo a *El reino de este mundo*, por ejemplo, anota Carpentier que “tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wilfredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfadada Creación de Formas de nuestra naturaleza” (Carpentier, 2011: 9). Asimismo, en *La música en Cuba*, a tenor de la poética stravinskiana, lo vemos señalando que “los que ya conocían la partitura de *La consagración de la primavera* -gran bandera revolucionaria de entonces-, comenzaban a advertir, con razón, que había, en Regla, del otro lado de la bahía, ritmos tan complejos e interesantes como los que Stravinsky había creado” (Carpentier, 2004: 306). Por no hablar de la novela *La consagración de la primavera* cuyo título ya constituye de por sí un homenaje a la partitura del eslavo. O, finalmente, en *Del folclorismo musical* vemos al ensayista ensalzando la poética villa-lobesca al describirla como heredera “de todas las tradiciones culturales -autóctonas, africanas, canto llano, barroquismo, clasicismo, romanticismo, batucadas, pianistas de cine de la avenida de Río Branco...- que se entremezclan hoy en su país” (Carpentier, 1974: 40).

más hondo y cabal, por cuanto la tesis genésico-sonora que el innominado musicólogo va esbozando según remonta sagaz el Orinoco venezolano trátase de un apabullante calco de la que sería postulada, años atrás, en el escrito radial del autor, el cual se mueve -lo sabemos bien- de la obsoleta tesis mimético-realista a la tesis rítmico-litúrgica e invocatoria, propiciadora de la música y del canto tal y como los conocemos hoy.

Volvemos, en sazón, a la enésima enunciación de nuestra principal hipótesis de trabajo: la del ensayo musical carpenteriano entendido, no ya como artefacto de saber, educacional y ejemplarizante, sino cual pretexto o subterfugio que nos haga duchos visitantes de la novelística y cuentística autorales.

6.2. DEL ESCRITO MUSICOLÓGICO *AMÉRICA LATINA EN LA CONFLUENCIA DE COORDENADAS HISTÓRICAS Y SU REPERCUSIÓN EN LA MÚSICA*: UN COMPENDIO SOBRE LAS TEORÍAS EUFÓNICO-SONORAS DEL AUTOR.

La “onda folklórica” que recorrió el mundo entero -puesto que tanto se observó en Europa, como Estados Unidos y América Latina- en los años 1920-1940, fue en realidad de muy corta duración, dejando, como creaciones válidas, duraderas, conservadas (y *ejecutadas*, que es lo más importante) aquellas que, desprendiéndose del documento cazado a punta de lápiz, mejor expresaron la verdad profunda del compositor, de modo a menudo metafórico, exento de todo “tipicismo”, sin que esto no excluya su sustrato racial -*significado* nacido entre fronteras pero fijado en un *significante* de alcance universal-.

ALEJO CARPENTIER

Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado transcurrido; es una fuerza viviente que anima e informa el presente.

IGOR STRAVINSKY

Hacia el año 1975, Carpentier publica, por encargo de la UNESCO y en el seno de la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe, un breve ensayo de apenas veinte páginas intitulado *América Latina en su música*, proyectado en miras de ser incluido posteriormente como capítulo o subapartado de una compilación mayor que se titularía *América Latina en su cultura*, y que coordinaría la etnomusicóloga y compositora argentina Isabel Aretz junto con otros intelectuales latinoamericanos de prestigio.

Dicho escrito sería recuperado, en mayo de 1977, por la revista isleña *Cuba Internacional*, que reproduciría íntegramente, con el beneplácito de la UNESCO, sus diferentes secciones. Un año más tarde, todas las partes del ensayo -lo sabemos merced a la vasta labor biobibliográfica de Araceli García Carranza- serían fielmente reproducidas en el boletín parisino *Perspectivas* bajo supervisión de Jorge Alberto Sáez. Finalmente, el escrito quedaría fijado e inserto, hacia el año 1977, en una obra colectiva titulada justamente *América Latina en su música*, en Siglo XXI Editores, lo que suscitaría un cambio de título respecto del original, pasándose este a denominar *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*. En tal compilación,

a cargo, nuevamente, de la etnomusicóloga Isabel Aretz, el ensayo carpenteriano ostentaría una posición inaugural -aparece, tras el prefacio, cual capítulo introductorio-. A partir de ahí, nunca más se supo del escrito.

El aparato crítico carpenteriano, fiel a su costumbre por lo que al ensayismo musicológico del autor se refiere, ha desertado durante décadas -no sabemos si por descuido, por pereza o por omisión deliberada- en sus funciones de edición, relectura y análisis del texto que tenemos entre manos. Adviértase que solo tenemos noticia de un lacónico artículo, más recensorio que académico, que se dispone a abordar la naturaleza del escrito. Aludimos al opúsculo de Carmen Sordo Sordi publicado en *Excelsior* (México), a 7 de diciembre de 1975, titulado *Alejo Carpentier escribió «América Latina en su música» para una obra de la UNESCO*, cuya intrascendencia en tanto que artículo académico o fuente bibliográfica de primer orden ya hemos hecho notar.

Ni siquiera otros tratados y estudios más recientes que abordan la faceta novelística de Alejo Carpentier desde una óptica multidisciplinar músico-literaria hacen justicia al breve ensayo, citándolo, por lo menos, o tomándolo cual herramienta indispensable de análisis o estudio. Nos referimos, por traer a colación algunos de los muchos ejemplos plausibles, a *Música y escritura en Alejo Carpentier* (1999) de Gabriel María Rubio Navarro, a los capítulos finales de Anke Birkenmaier en *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina* (2006), destinados al examen de un Carpentier más concentrado, en las medianías de los años treinta, en el desarrollo de sus labores como locutor radial, compositor, libretista y musicólogo, antes que en su formación en tanto que futurible novelista y narrador, y a la ya citada tesis de Katia Chornik, depositada a 30 de agosto de 2010, *The role of music in selected novels and associated writings of Alejo Carpentier: primeval expression, structural analogies and performance*.

El ensayo *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música* no suma nada, a nivel estético, teórico o sonoro-especulativo, a lo que Alejo Carpentier ya había postulado, años atrás, en su ensayismo de cariz eufónico y/o musical. El escrito, por ende, debe entenderse cual epítome o breviario de la liturgia musicológica carpenteriana.

Mientras el ensayo *La música en Cuba* (1946) desempeña sus funciones en tanto que texto base o fundacional de la teoría musicológica de Alejo Carpentier -es el *Tora*

(del hebreo, que significa *acometer* y que resta ligado a las nociones de enseñanza e instrucción) contenedor de la *Ley mestiza* y del patrimonio identitario de los pueblos caribes-, *Tristán e Isolda en Tierra Firme* (1949) y *Del Folklorismo musical* (1964) funcionan, por su lado, cual suplementos o apéndices, o cual un metódico misal, que contrapuntean el ensayo madre. Finalmente, el escrito *América Latina en su música*, valga también por su título más prolongado, trátase de un sinóptico recetario donde se sintetizan los principios y axiomas más representativos del credo musicológico carpenteriano, a saber¹⁷¹:

1. Deliberado ensalzamiento de lo bárbaro y lo primitivo frente a lo clásico y apolíneo, lo que conduce a una eventual priorización del objeto rítmico -el bongó- frente al objeto melódico o armónico -la lira¹⁷²-.
2. Consolidación de una tesis universalista, muy en la línea goethiana de la *Weltliteratur*, de ascendencia indiscutiblemente romántica, con la que convergerían, más tarde, autores como Unamuno o Martí en un plano literario, según la cual todo principio sonoro ha de pasar por un proceso de *desfolklorización* que deje al descubierto su esencia genérica, ecuménica y colectivista, sin perder nunca de vista, claro está, su idiosincrasia telúrica y autenticidad.
3. Apropiación y reinterpretación de elementos rítmicos o populares, procedentes del folklore, en el seno de un discurso culto y elevado. Silvia Garria, en su estudio preliminar a la edición *Temas de la lira y el bongó*, particular colección de opúsculos, entrevistas y conferencias de índole musicológica dictadas por el cubano, revela que Carpentier “no podía abordar la música cubana sin asimilarla como lo que es: imbricada madeja de la cual resulta imposible separar una vieja tonada campesina de

¹⁷¹ Mención aparte merecen otros escritos, conferencias dictadas o discursos radiales del autor de cariz eufónico y/o sonoro, como *Los orígenes de la música y la música primitiva*, que por abordar problemáticas mucho más técnicas y específicas, con una jerigonza no libre de tecnicismos y hermetismos teóricos, no trascienden el ámbito disciplinar de la musicología. Aun así, dichos escritos suelen regirse según una casuística dictada desde el ensayismo musicológico del autor de mayor prestigio y relevancia, a saber, *La música en Cuba* y *Tristán e Isolda en Tierra Firme*.

¹⁷² La debilidad y la predilección de Carpentier por el elemento rítmico del objeto sonoro debe relativizarse, en tanto que, como hemos sugerido en el capítulo destinado al examen y caracterización de *La música en Cuba*, los elementos que en última instancia toma prestados el autor del canon europeo u occidental -en un plano modal, logístico y estructural, entiéndase- acaban por resultar más determinantes y definitorios, en lo que a la constitución de la poética sonora caribeña se refiere, que los de negruzco colorido.

la *Berceuse* de Caturla o una conga callejera de la *Danza característica* de Leo Brower” (Carpentier, 1994: 9).

4. Postulación de un proceso de *transculturación* sonora, o mestizaje musical, que armonice la lira y el bongó, lo europeo y lo africano, lo blanco y lo negro, lo apolíneo y lo dionisiaco, lo rítmico y lo melódico; y que se sabe, a fin de cuentas, la representación más justa, precisa y cabal de lo que el autor delimita cual música nacional.

De tal manera, al frecuentar dicho escrito los sitios más comunes en que concurrió el primer ensayismo musicológico del autor, y al tratarse de un texto tan tardío -data, recordémoslo, de 1977-, lo cual imposibilita la enunciación de nuestra principal hipótesis de trabajo, que entendía el ensayo musical de Alejo Carpentier como el estadio previo o la antesala-recibidor -“taller experimental” (Baujin 2003: 63) lo llama José Antonio Baujín- de la novelística y cuentística autorales¹⁷³, ¿por qué tanto interés en el mentado ensayo?; ¿qué nos inclina a esmerarnos en un análisis prolijo y a prestarle atención más allá de lo anecdótico o de la mera deferencia que podamos deberle a la musicología crítica carpenteriana?

Valga el caso por lo que valga, lo cierto es que *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música* interesa, si para más no, al menos para reorientar nuestro enfoque y para practicar un proceso con el ensayo y las novelas autorales inversamente proporcional al que habíamos venido practicando hasta ahora.

Aparece, tras todas las disquisiciones de orden musicológico de *América Latina en su música*, una idea o una propuesta latente: el de una lectura al revés. Si el estudio crítico del ensayismo musicológico de Carpentier había permitido reencaminar el examen interdisciplinar músico-literario de su novelística, el ensayo actual admite el efecto opuesto, este es, el de una exégesis del pasado reciente y remoto según pautas de orden eufónico y/o sonoro, o el de una lectura crítica -y diacrónica-, según nociones de índole musicológica, del ideario creativo gastado por el novelista según pasan los años y según

¹⁷³ Advirtamos que tras 1977 solo ven la luz dos novelas más de mano del cubano: *La Consagración de la Primavera* (1978), por un lado; y *El arpa y la sombra* (1978), por el otro.

muta su *modus procedendi* novela tras novela. De ahí la idoneidad del escrito que nos disponíamos a desembrollar.

América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música se divide formalmente, como decíamos, en cuatro secciones desiguales que no responden a necesidades estéticas o estructurales de ningún orden, sino a una expresa voluntad del cubano de generar intermitentes espacios de reposo y sosiego, en aras de dar tregua al acucioso lector, ante un texto que los requiere por su profusión en tecnicismos y obscuras nociones de índole musical, además de por la condición hermética y particularmente compleja que ostenta el escrito.

En la primera de esas cuatro secciones, que siquiera se hallan desglosadas o separadas numéricamente, sino por una mayor generosidad en el sangrado, lo cual obedece a criterios de edición y no a fines específicamente estéticos u ornamentales (advértase, por cierto, que la automatización del escrito por capítulos o secciones carecería de valor propiamente dicho, pues en este se está bregando todo el tiempo en torno a las mismas problemáticas desde múltiples enfoques y perspectivas), el autor se interroga en torno al desarrollo dispar padecido por los procesos sonoros latinoamericanos y europeos indistintamente, cotejando dos realidades musicales que, pese a las concomitancias, han virado hacia horizontes eufónicos disímiles:

Para quien estudia la historia musical de Europa, el proceso de su desarrollo resulta lógico, continuado, ajustado a su propia organicidad, presentándose como una sucesión de técnicas, de tendencias, de escuelas ilustradas por la presencia de creadores cimeros, hasta llegarse, a través de logros sucesivos, a las búsquedas más audaces del tiempo presente. [...] Cuando nos enfrentamos con la música latinoamericana, en cambio, nos encontramos que esta no se desarrolla en función de los mismos valores y hechos culturales, obedeciendo a fenómenos, aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado (Carpentier, 1981: 159-160).

Carpentier habla, justamente, en uno de sus múltiples ensayos literarios¹⁷⁴, en el cual introduce nociones parejas a las trasladadas en el anterior fragmento, de que en América hay novela, por casos, podría decirse, puntualmente aislados o, inclusive,

¹⁷⁴ Aludimos a la *Problemática de la actual novela latinoamericana en Tientos y diferencias*, publicado, en edición primera, en 1964.

accidentales, pero no novelística en todas las implicaciones que conlleva el término. Para hablar de novela es absolutamente menester que haya novelística, esto es, tradición de oficio, sustancia pretérita, trasfondo cultural que invoque unos maestros que acallen el atronador silencio de los siglos: “con solo haberse escrito un *Werther* y *El hombre que ríe* no podría hablarse hoy de *novela romántica*. La novela romántica se define por el trabajo de varias generaciones de novelistas románticos” (Carpentier, 1974: 8).

Es decir, dialógico proceso de hacinamiento que, en su ausencia, cabría sustituir por otra cosa que el primer Carpentier -el de los años 20 y 30-, no llegaría a precisar y a fijar con la finura y justeza requerida. De ahí que el cubano, en su época de madurez, esto es, tras la publicación de su ensayismo musicológico más prolijo y audaz -*La música en Cuba*, por un lado; y *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, por el otro- tome cartas en el asunto tratando de adiestrar al artista latinoamericano en la poética europeísta -barroca, clásica, romántica, decadentista, surreal, cubista y vanguardista, entre otras- lo que conduciría, en última instancia, a una eventual emancipación del objeto artístico del primitivismo regionalista o de la imitación *ex profeso* -vacua e insustancial- del credo artístico de ascendencia occidental. Si las luces kantianas iniciaron un proceso de secularización de la escuela europea, en un plano ético y estético, se entiende¹⁷⁵, según Carpentier, en Latinoamérica cabía ahuyentar el miedo al vacío de tradición, para lo cual tocaba primeramente liberarse de la tendencia folklorista o regionalista que dominaba en los años veinte y treinta principalmente, estadio, según Carpentier, tan latoso como obligado. Aludía el cubano en *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*, justamente, a ese “desprenderse del folklore, salvaguardando sin embargo las pulsiones auténticas del ente creador” (Carpentier, 1981: 161), mientras que en *Tristán e Isolda en Tierra Firme* habla del destierro voluntario padecido por ciertos intelectuales ‘nuestros’ obcecados con el “qué dirán de nosotros en París” (Carpentier, 1949: 10) y practicantes de una emulación al uso de lo dictado por las modas artísticas del Viejo Continente.

¹⁷⁵ La secularización kantiana del arte fue, de hecho, el presagio de una modernidad mucho mayor que la que el Romanticismo materializó puesto que la obra romántica, si bien nacía de una subjetividad, del temperamento único del artista, a menudo se erigía en expresión de causas colectivas, a saber, de sentimentalidades nacionales, de ideologías políticas, etc. De modo que rara vez fue el arte romántico libre de toda servidumbre, pues no dejó de apelar a la realidad externa o interior y a una sentimentalidad colectiva o individual.

En su experiencia minorista descubre el castrista que revalorizar lo popular, lo folklórico, lo rítmico y lo africanoide (pese a su apología *a priori* de tales elementos, estratagemas y *etno-maniobras*) no autoriza *per se* la excelencia creadora, menos aún ante el regio muestrario de escuelas y poéticas que eruditos, filósofos y poetas fraguaron en la vieja Europa. De ahí que el objeto mestizo postulado por el autor en *La música en Cuba*, que desplaza al elemento negro a un plano episódico, padezca, en su fino cutis, un paulatino proceso de blanqueamiento, que no responde a una de las clásicas dolencias segregacionistas muy al uso entre los integrantes y frequentadores de determinados círculos políticos, filosóficos y eruditos -y que las luces del saber llevan años tratando de irradiar en una sabia y purificadora *quimio-*, sino a una apuesta por el mal menor. Si el mestizaje minorista se supeditaba, mayormente, al elemento de ascendencia negra, de cuya relación costumbrista y tipificadora se deducía el regionalismo en sus variantes sonora, pictórica y literaria, el mestizaje practicado por el Carpentier maduro -el que viene después de *La música en Cuba* se entiende- trató de armonizar el componente negro en un organigrama de tez blancuzca, aunando lo dionisiaco y lo apolíneo, conciliando en lo uno lo diverso, en un intento por universalizar la problemática del negro, que deja de ser exclusiva competencia del negro para serlo también del blanco.

Todo ello debiera remitirnos a otro entrevista sita en las *Conversaciones con Alejo Carpentier* de Ramón Chao, donde el corresponsal interpela al novelista en torno al nacimiento y desarrollo del género novelístico en América Latina, a lo que el cubano responde que para un europeo resulta complicado “comprender la evolución de la novela en América Latina por una razón muy sencilla: aquí, en Europa, están acostumbrados al esquema del periodo romántico, que empieza a finales del siglo XVIII y alcanza una importancia prodigiosa en el siglo XIX” (Chao, 1998: 48), para recalcar más tarde que la América mal denominada latina -según explícita advertencia del cubano-, “donde un negro analfabeto, lejano descendiente de yorubas o de batees, era capaz de rehacer la *Canción de Roldán* en un idioma que es más que español (enriquecido de inflexiones, con acentos, con expresiones, con una sintaxis que ya no son españoles)” (Chao, 1998: 49), y en un territorio donde igualmente ya existía un ciclo poético tan prolijo como pudo serlo el náhuatl, nos hallamos, en fin, ante una inconfundible e idiosincrática tradición creadora que habría de virar forzosamente la poética latinoamericana -sonora, pictórica y literaria- a derroteros disímiles a los conocidos y practicados por el rapsoda de la vieja Europa. En *Tristán e Isolda en Tierra Firme* se había hablado, de hecho, de todo lo que América

“tiene aún de virgen y de inexpresado, **dentro de su cultura en vías de fijación** [la negrita es nuestra]”, frente a esa Europa madura y afianzada, o, según ve el autor, senil y vetusta. Europa, en fin, percibida como madre tiránica y redentora, modelo e impostura, virtud y lacra, deseo y aversión -como en los más intensos galanteos-; madre que redime y madre que aprisiona¹⁷⁶.

Si bien es cierto que en la constitución de todo ente identitario intervienen toda una serie de factores y coyunturas históricas, sociales, étnicas, religiosas y culturales que invocan indefectiblemente una hibridez, en el *Mediterráneo Caribe*, según Carpentier, donde vinieron a converger todos los grandes pueblos y razas que habitan el orbe (blanca, negra, roja y, más tarde, amarilla), se erige la civilización mestiza por antonomasia, de ahí que su *poiesis* -derivado de ποιέω, ‘hacer’ o ‘crear’- solo podía hacerse efectiva en tanto que amalgama de *decires*, *transculturación*, suma teológica, *ajiacó* en incesante y borboteante estado de ebullición.

Tales nociones aparecieron fraguadas -acaso en otras palabras- en el ensayo *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, como lo sugiere la propuesta del autor de un arte urdido bajo el signo de las mescolanzas y amalgamas: “ni la grave, taciturna, contemplativa herencia india, ni la mágica, percutiente, dionisiaca herencia negra, ni la dramática, religiosa, inconformista herencia española, son de las que propician un clasicismo”. Volvemos, por ende, a la asociación de lo clásico, lo apolíneo y lo europeo confrontado a lo barroco, lo dionisiaco y lo mestizo, para concluir, justo después que “nuestra vida actual [la de los latinoamericanos, entiéndase] está situada bajo signos de simbiosis, de amalgamas, de transmutaciones” (Carpentier, 1949: 12). Lo europeo como anverso de lo

¹⁷⁶ En otra entrevista que el autor concediese a la *Revista Mexicana de Cultura*, a 8 de diciembre de 1974, se interroga al novelista en torno a si convergieron en un itinerario lógico y sistematizable los rumbos del discurso eufónico y literario en territorio latinoamericano, a lo que el cubano responde, con unas elucubraciones de calado villalobesco, que vienen muy al caso, sobre la poética sonora ensayada por el brasileño: “Y de repente regresa Villa-Lobos a su patria y cae su obra, en París al menos, en un olvido total...” (Carpentier, 1994: 42). A partir de ahí, incurre el músico brasileño, arguye el musicólogo cubano, en la práctica de “un absurdo neoclasicismo (el movimiento más inexplicable, más estéril, más inútil de la historia de la música” (1994: 42). También en *Tristán e Isolda en Tierra Firme* había afirmado el autor, a tenor de todo ello, que “cuando hacemos hoy un balance del neoclasicismo musical, quedamos abrumados ante lo poquísimo que nos ha dejado. Fuera de unas pocas partituras de Stravinsky” (Carpentier, 1949: 15). Oséase, arribamos nuevamente a la dicotomía, muy al uso en el ensayismo musicológico del autor, europeo/latinoamericano, apolíneo/dionisiaco, clásico/barroco, armónico/bárbaro, expresada en el fragmento del que venimos en el oxímoron neoclásico/mestizo, que responde a otra noción -sonora, si bien extrapolable al plano literario- de mayor calado y trascendencia en relación con lo que aquí nos ocupa desembrollar, a saber, arte blanco/arte mestizo.

mestizo. Lo sabe, mismamente, Gabriel María Rubio Navarro quien en su tratado multidisciplinar músico-literario sobre el cubano apuntó que las sucesivas culturas concluyentes en Cuba formarían en ella “los términos de una suma [...]. Las tradiciones europea -española y francesa principalmente- y africana, en constante generación de síntesis, tendrán la explicación de las manifestaciones artísticas cubanas a lo largo de su historia (Rubio Navarro, 1999: 38-39). Más arriba, en el ensayo sobre la ópera wagneriana, había renegado el cubano de aquellos artistas autóctonos que -como Darío, Supervilles, Francisco Contreras o el Huidobro afrancesado- se habían dejado embaucar por el “qué dirán de nosotros en París, [y por] el deseo de meter la firma en revistas europeas” (Carpentier, 1949: 10) alejándose lamentablemente de una poética en los cauces de la interdisciplinariedad que celebrase el mestizaje.

Este cotejo de realidades históricas y geográficas disímiles pone de relieve los trazos diferenciales que rigen los itinerarios pautados por el artista e intelectual latinoamericano, por un lado; y el europeo, por el otro, a lo largo de sus respectivos periodos formativos, lo que dará rienda suelta a las reflexiones que siguen en los últimos fragmentos de la sección primera de *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música* -con las que encabezábamos, de hecho, el subcapítulo presente-:

La “onda folklórica” que recorrió el mundo entero -puesto que tanto se observó en Europa, como Estados Unidos y América Latina- en los años 1920-1940, fue en realidad de muy corta duración, dejando, como creaciones válidas, duraderas, conservadas (y *ejecutadas*, que es lo más importante) aquellas que, desprendiéndose del documento cazado a punta de lápiz, mejor expresaron la verdad profunda del compositor, de modo a menudo metafórico, exento de todo “tipicismo”, sin que esto no excluya su sustrato racial -*significado* nacido entre fronteras pero fijado en un *significante* de alcance universal- (Carpentier, 1981, 161).

Volvemos, por tanto, a la enunciación de la tensión *polis-cosmópolis*, local-universal, eventual-eterno, muy al uso en el ensayismo de cariz musicológico del autor. Cosmopolitismo que no deja de ser impostura, como ya hemos sugerido, por cuanto que Carpentier -como Borges- “tenía un conocimiento tanto de la literatura clásica como de la filosofía occidental, quizá, un tanto superior al de «cualquier escritor culto» y supo aprovechar este asombroso conocimiento en la creación de su propia obra” (Kazmierczak 2001: 18), hasta tal punto que resulta complicado establecer distingos entre *Weltliteratur* y literatura occidental. Fue, recordemos, en *Tristán e Isolda en Tierra Firme* donde el cubano postuló el tópico por vez primera con todo lujo de detalles, suscribiendo mil veces

lo que otro autor español: “ya se va cobrando conciencia de que lo universal se alcanza mucho mejor cuando se sigue el camino señalado por don Miguel de Unamuno” (Carpentier, 1949: 11); o sea, es dentro y no fuera donde se halla la esencia del hombre: sonsacar del localismo su naturaleza cosmopolita, extirpar de lo circunscrito lo eterno y universal. Tópico que no tardó en proyectarse en tanto que material eufónico y/o sonoro, años más tarde, en el ensayo *Del folklorismo musical*, como ya habíamos anotado en lo precedente, cuando llama el cubano al compositor e intérprete contemporáneos a resguardarse de ese proceder folklorizante que en determinadas obras musicales “ejercía una función encubridora, propiciando una cómoda desatención de cuanto ocurría en terrenos donde realmente evolucionaba la música en cuanto se refería a su contenido orgánico y formal” (Carpentier, 1974: 47).

Tales elucubraciones de calado morfológico y estructural, competencia y dominio exclusivo de la disciplina musicológica, no deben entenderse cual estrategias denigratorias del elemento telúrico o folklórico, antes bien como generosamente inclusivas, por cuanto permiten una reinterpretación y reubicación de este en el seno de un discurso más complejo, culto y audaz. El itinerario reflexivo del autor, en lo que a la dicotomía vernáculo/total se refiere, nos hace copartícipes de la paulatina deserción que el Carpentier mozalbete ejerció de las filas de la escuela minorista que, bajo tutela de Fernando Ortiz, se perdía en maniobras folklorizantes sumidas en el descriptivismo costumbrista de la comunidad afrocubana, y en su rescate epistemológico desde un prisma etnológico y antropológico, antes que en la *praxis* estética o literaria propiamente dichas -valga el caso por la primera intentona narrativa con que se presenta el autor de esta tesis: *¡Écue-Yamba-Ó!*¹⁷⁷. Lo prueban las palabras de Carpentier en el ensayo de cariz literario *Problemática de la actual novela latinoamericana*, donde postuló el autor que “la influencia del naturalismo francés, por lo mismo, se sintió en la novela latinoamericana hasta más allá de los años 20 [...] debemos admitir que sus mecanismos eran muy poco originales” (Carpentier, 1974: 10). Ese *naturalismo*, que en Latinoamérica

¹⁷⁷ Lo paradójico del caso es que, en última instancia, el proyecto orticiano se sabe parcial e incompleto por cuanto no es efectivamente integrador del afrocubano en el seno de una sociedad más compleja e igualitaria y en tanto que su descriptivismo no es virtualmente humanizador del sujeto de tez negruzca, pues al negro se le seguirá concibiendo cual otredad. Por su parte, el credo estético carpenteriano practicaba una verdadera integración del negro a partir de una universalización de sus problemáticas, una desfolklorización de sus columbres rituales y una humanización del mismo en tanto que sujeto.

alentó la práctica *nativista* o *regionalista* -Carpentier denomina tal proceder *método naturalista-nativista-tipicista-vernacular-*, aplicada durante casi tres décadas “a la elaboración de la novela latinoamericana nos ha dado una novelística regional y pintoresca que en muy pocos casos ha llegado a lo hondo -a lo realmente trascendental- de las cosas” (Carpentier, 1974: 11). Mismamente, en uno de sus ensayos finales de índole literaria, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, disculpando acaso el regionalismo que gastan novelas como *Don Segundo Sombra*, *La vorágine* y *Doña Bárbara*, sugiere el cubano que se ha acusado “a esas tres novelas ejemplares de haber originado la onda de regionalismo que habrá de caracterizar la novela latinoamericana hasta los años 50”, cuando “la época 1930-1950 [donde se inscribe, justamente, *¡Écue-Yamba-Ó!*] se caracteriza, entre nosotros, por un cierto estancamiento de las técnicas narrativas. La narrativa se hace generalmente nativista” (Carpentier, 1981: 12). No deja de llamar la atención dicha periodización, como si en una lectura de su propio itinerario creador el autor ubicase *El reino de este mundo* (1949) en la antesala de la moderna novela latinoamericana, junto a otros insignes escritos que cabría entrar a considerar más minuciosamente como, por ejemplo, *El señor presidente* (1946) de Asturias, o, algo anterior, *El pozo* de Juan Carlos Onetti, primerísima obra del autor uruguayo que inicia -según acuciosas observaciones de Vargas Llosa- el sendero a la modernidad narrativa latinoamericana.

Tal perspectiva literaria, denigratoria del minorismo ortodoxo y del regionalismo estético, se ve proyectada en la segunda sección del ensayo que se sabe nuestro objeto de estudio, *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*, si bien en una terminología, como es fácil de suponer, de calado eminentemente musicológico. Habla ahí el autor, justamente, de que “cuando una música se nos muestra en «estado puro» de función ritual primigenia, no puede ser considerada todavía música, puesto que ahí significante responde a un significado debido a nociones que hemos perdido” (Carpentier, 1981: 165), y sería en *¡Écue-Yamba-Ó!*, de hecho, donde el autor describiese algunas ceremonias ñañigas, de naturaleza absolutamente litúrgica, dionisíaca y ritual, como “música de cuero, madera, huesos y metal, ¡música de materiales elementales! A media legua de las chimeneas azucareras [muy orticianas, por cierto], esa música emergía de edades remotas, preñada de intuiciones y de misterio” (Carpentier, 2010: 184). Remite el fragmento, cabe decir, a la tesis sobre el origen rítmico-litúrgico del canto, desembrollada en el texto radial *Los orígenes de la música y*

la música primitiva, además de a otro fragmento del ensayo que nos interesa: “La música fue música antes de ser música. Pero fue música muy distinta de lo que hoy tenemos por música deparadora de un goce estético. Fue plegaria, acción de gracia, encantación, ensalmo, magia, narración escandida, liturgia, poesía, poesía-danza, psicodrama” (Carpentier, 1981: 165).

Esa música elemental, folklórica y telúrica -terapéutica si se quiere, como todo rezo o alarido invocatorio- que aparece descrita en la sección nuclear de *¡Écue-Yamba-Ó!*, perfecto trasunto del ñañiguismo isleño, es el “folklore-al-estado-puro” (Carpentier, 1981: 165), el que -en palabras del cubano en *Del folklorismo musical-* “frenó el desarrollo formal, conceptual, de la música” (Carpentier, 1974: 44), y del que tanto abjura el propio autor en su ensayismo musicológico de todas las épocas. Y, aparece inserta, justamente, en la primera intentona narrativa del joven escritor, perfectamente calificable de nativista o regionalista, epítetos en que tanto incurrirá el cubano, en un tono peyorativo, en su descripción de la onda novelística regionalista. Las músicas descritas por Carpentier en *¡Écue-Yamba-Ó!* encarnan, por tanto, ese folklore en estado puro - como si lo musical se tratase de un perfecto correlato de lo literario-, mientras que de *La música en Cuba* en adelante las poéticas sonoras que se dan cita en la novelística autoral son de naturaleza mestiza o europeizante.

El Carpentier maduro, tras la publicación de su primer ensayismo musicológico, recetará para el folklore musical un proceso de desfolklorización que pasa por un aislamiento de sus caracteres y ritmos más elementales, los cuales pasarían a integrar un organigrama más complejo en el que se imbriquen otra suerte de elementos - preferentemente blancos: melódicos, armónicos y estructurales-, lo que permitirá, en última instancia, una *desnacionalización* del objeto folklórico -con el perdón del oxímoron- o, por decir mejor, una universalización o internacionalización del mismo. En el extenso opúsculo *Los valores universales de la música cubana* en *Revista de La Habana* (mayo de 1930), indiscutible antecedente del ensayo madre *La música en Cuba*, había dicho el autor que “nada se presta mejor, pues, al desarrollo sinfónico que los esquemas ofrecidos por nuestra música afrocubana [...] Lo arduo está en tomar los elementos universales de nuestra música” (Carpentier, 1994: 204-205). Y valga por lo literario, lo que por lo sonoro.

De ahí que en su último ensayo musicológico priorice todavía el autor la noción de ritmo frente al *melos* -lo dionisiaco frente a lo apolíneo-, pues en “tales temas, [...] tales melodías, más importantes son los factores de *insistencia*, de *repetición*, de interminable *vuelta sobre lo mismo*, de un efecto hipnótico producido por reiteración y anáfora” (Carpentier, 1981: 166). Más adelante, en la sección final lo veremos referir como “habanera, tango argentino, rumba, guaracha, bolero, samba brasileña, fueron invadiendo el mundo con sus **ritmos**” (Carpentier, 1981: 173) [la negrita es nuestra].

Por ende, cabe pautar un proceso de paulatina integración del elemento negrista en el universo blanco, en aras de una desfolklorización y desregionalización del mismo. De ahí que en lo antedicho dijéramos aquello de que el mestizaje carpenteriano se va *origenizando* y *desminorizando* -blanqueando paulatinamente- según pasan los años, pese a que el aparato crítico suele inscribir al autor en la órbita de la revista *Avance*, lo cual es certero para el Carpentier anterior a *La música en Cuba* o, a mucho estirar, para el Carpentier anterior a *El reino de este mundo*.

Su ruptura con el minorismo se hace explícita, si bien de manera tangencial, en carta a Rodríguez Feo, fechada a finales de 1949:

Te confieso que el espectáculo de mi generación (la de 1927) me irrita bastante. Cuando veo a mis compañeros de entonces dados al politiqueo, entregados a la verborrea semanal de las revistas, vencidos por el placer de tener un automovilito, o dados al alcoholismo; cuando veo despreciar las ideas de los jóvenes a individuos que nada supieron dar, cuando veo hombres inteligentes contentándose con éxitos deleznable, pequeños honores de acto público, ello resulta para mí una especie de estímulo. Me digo... «yo trataré de no sucumbir como ellos» (Rodríguez Feo, 1989: 17).

Wilfredo Cancio, muy acertado, en su tratado sobre el periodismo autoral también explicita que “de todos los participantes en la aventura minorista o la *Revista de Avance*, solo Carpentier y el poeta Eugenio Florit figurarán entre los nombres asociados con *Orígenes*” (Cancio, 2010: 248).

A fin de ir cerrando nuestro hilo reflexivo, cabe traer a colación alguno de los fragmentos finales de *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*, que no hacen sino redundar en lo hasta ahora expuesto. Verbigracia, refiere el autor que en un muy orticiano proceso de transculturación “los instrumentos de Europa, de África y de América se habían encontrado, mezclado, concertado, en ese prodigioso crisol de civilizaciones, encrucijada planetaria, lugar de

sincretismos, transculturaciones, simbiosis de músicas [...] que era el Nuevo Mundo” (Carpentier, 1981: 169), citando ulteriormente, *ex professo*, el concierto mestizo que el poeta Silvestre de Balboa cantó en su épica inaugural *Espejo de paciencia*. Vemos, por tanto, que la transculturación eufónica que invoca Carpentier a lo largo de su ensayismo musicológico se hace efectiva no únicamente en el plano exclusivamente sonoro y estructural, sino también en el morfológico y material. Expongamos, por su interés en tanto que documento prácticamente etnomusicológico, material del que tirará, de hecho, el autor en su novela *Concierto Barroco*, los versos culminativos del primer canto de *Espejo de Paciencia*:

Después que la silvestre compañía
Hizo al Santo Pastor su acatamiento,
Y cada cual le dio lo que traía
Con amor, voluntad, gozo y contento,
Al son de una templada sinfonía,
Flautas, zampoñas, y rabeles ciento,
Delante del Pastor iban danzando,
Mil mudanzas haciendo y vueltas dando.

[...]

Y aquellos semicapros junto a ellas
Haciendo diferentes cabriolas. 548
Danzan con los centauros las más de ellas;
Y otros de dos en dos cantan a solas;
Suenan marugas, albogues, tamboriles,
Tipinaguas y adufes ministriles.

(Serna, 2004: 237)

Si Balboa habla, como se aprecia, de flautas (1), zampoñas (2), «rabeles ciento» (3) y otros instrumentos percutivos -tipinaguas, marugas, adufes, tamboriles (4)- entre tantos otros, en *Concierto Barroco*, Carpentier introduce -en las elucubraciones de un Filomeno tratando de reproducir el bullicio de músicas que festejó la heroica victoria de su tatarabuelo- los “instrumentos [que] enumeró Balboa en filarmónico recuento: flautas

[1], zamponas [2], y «rabeles ciento» [3] [...] clarincillos, adufes, panderos, panderetas y atabales [4], y hasta unas *tipinaguas*, de las que hacen los indios con calabazos” (Carpentier, 2009[b]: 27), para añadir después, en boca del amo:

«¿Blancos y pardos confundidos en semejante holgorio? -se preguntaba el viajero-: ¡Imposible armonía! ¡Nunca se hubiese visto semejante disparate, pues mal pueden amaridarse las viejas y nobles melodías del romance, las sutiles mudanzas y diferencias de los buenos maestros, con la bárbara algarabía que arman los negros, cuando se hacen de sonajas, margas y tambores” [...]» (Carpentier, 2009[b]: 28).

Estamos, en fin, ante un proceso de transculturación musical, eufónico mestizaje, en donde cada una de las partes aporta su granito de arena en la germinación de este *uno* sonoro y diverso: de la mano de los blancos, la *melos* y la armonía -lo apolíneo-, y lo rítmico de la mano de los negros -lo dionisiaco-, aparte de la presencia casual del instrumento indígena citado por el autor. Nos hallamos ante una poética sonora, anota el cubano en la sección final de *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*, dependiente de “modos de cantar, de tañer los instrumentos, de manejar la percusión, de acompañar las voces; estilos debidos más que nada a la inflexión peculiar, al acento, al giro, el lirismo venidos de *adentro* -factores estos mucho más importantes que *el material melódico en sí*” (Carpentier, 1981: 175), si bien el sistema modal o armónico que rige tal *concerto grosso* de amalgamas eufónicas y alocadas sonoridades es de naturaleza indiscutiblemente europea u occidental. El resto de aportaciones, lo ha reconocido el autor en el fragmento precedente, no son más que inflexiones, un acento privativo, un deje interpretativo que, si bien determina la naturaleza del objeto sonoro, no lo cambia en esencia. Se trata, admite el autor en su conferencia *Nuestro acento a la música contemporánea universal*, de aportar el acento cubano a la música clásica, “nuestro acento vertido a nuevas técnicas [de ascendencia occidentalista], sin que por ello deje de ser nuestro acento” (Carpentier, 1994: 190).

Ese concierto mestizo choca, por tanto, con el concierto a la usanza europea descrito, verbigracia, entre otros muchos ejemplos que no entraremos a detallar por falta de espacio, en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz:

La vihuela de arco fas' dulçes de bayladas
adurmiendo a veses, muy alto a las vegadas,
voses dulses, sabrosas, claras et bien pintadas,

a las gentes alegre, todas las tiene pagadas
Dulçe caño¹⁷⁸ entero sal' con el panderete,
con sonajas de asófar fassen dulçe sonete,
los órganos y disen chançones e motete,
la adedura albardana entre ellos se entremete.
Dulçema, e axabeba, el finchado albogón,
çinfonia e baldosa en esta fiesta son,
el francés odreçillo¹⁷⁹ con éstos se compón',
la neçiancha mandurria allí fase su son.
Trompas e añafiles¹⁸⁰ salen con atambales
non fueron tiempo ha plasenterías tales,
tan grandes alegrías nin atán comunales,
de juglares van llenas cuestas e eriales.

(Ruiz, 1910: 146-147)

Lo señala, asimismo, Carpentier en el ensayo que nos interesa: “lo que ni Berceo ni el Arcipreste pudieron barruntarse es que, el concierto de Balboa, sería enriquecido por «tipinaguas», indias, «tamboriles» tocados por manos de negros, y «marugas»” (Carpentier, 1981: 168).

Dicho mestizaje es, en fin, un perfecto trasunto del mestizaje practicado por el autor en su novelística después de *La música cubana*, en donde se armoniza lo negro y lo blanco, lo bárbaro y lo civilizado; con una clara predilección estructural por el elemento blanco -en un plano estrictamente literario hablaríamos de la lectura amable e inclusiva

¹⁷⁸ Instrumento musical de viento parecido a la flauta, pero en formato más nimio.

¹⁷⁹ Instrumento musical de viento, variedad de la gaita.

¹⁸⁰ Instrumento musical de viento-metal de origen morisco.

por parte de Carpentier de los grandes escritores y eruditos del Viejo Continente: Cervantes, Quevedo, Goethe, Nietzsche, Freud, Kafka, Woolf, Faulkner, Spengler, etc.- y una apología y cautelara introducción del elemento negro, que dará el toque distintivo, a ojos del cubano, a la literatura del Nuevo Mundo.

A todo ello vuelve Carpentier, como hemos visto, en un hermético lenguaje de cariz eufónico y/o musicológico en el último ensayo musical de sus tiempos.

CONCLUSIONES

La medida del hombre es también la del ángel.

SAN JUAN, *APOCALIPSIS*

Llegados a este punto, solo queda por constatar si las hipótesis de trabajo que hemos manejado a lo largo de nuestro proyecto han arribado a puerto itaquiano o se han malogrado, a la deriva, -acaso desviadas por el sugestivo gorjeo de alguna indómita y concupiscente sirena- en el océano de la incertidumbre, la impericia y el desconocimiento. Montaigne anotó aquello de que mala opinión es la que no se puede cambiar -parafraseando una máxima atribuida a Publilio Siro-, y que nada se puede decir de modo total, íntegro y cabal, sin desorden ni confusión, “«distingo» es el término más universal de mi lógica” (Montaigne, 2008: 14). No obstante, algunos axiomas resultan más útiles y certeros que otros, y, ya que lo dicta el protocolo, nos disponemos a continuación a exponer las conclusiones a las que, con mayor o menor fortuna, hemos llegado.

Decíamos en el comienzo de esta tesis, a través del segundo y tercer capítulo, que la ensayística musicológica de Alejo Carpentier se subdivide en cuatro textos principales, a saber: el ensayo madre, *La música en Cuba* (1946), el ensayo adjunto, *Tristán e Isolda en Tierra Firme* (1949) -que contrapuntea al madre-, y, finalmente, *Del folklorismo musical* (1964) y *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música* (1975), cuyas funciones no pasan de ser meramente accesorias o suplementarias.

Mención aparte merecen, por la especificidad de las problemáticas tratadas o por cumplir con una función mismamente complementaria, el texto radial *Los orígenes de la música y la música primitiva* (de fecha imprecisa), la *Breve historia de la música cubana* (1954) -que reseña sucinta lo que el ensayo madre-, anejada en el *Libro de Cuba*, una enciclopedia ilustrada que abarca las artes, las ciencias y las letras del pueblo cubano; el documental-conferencia *Sobre la música cubana*, realizado en 1973 en el seno del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), bajo la dirección de

Héctor Vitia, y, finalmente, la conferencia *Nuestro acento a la música contemporánea universal*, dictada en 1966 y publicada, más tarde, en *Revolución y Cultura*. Dichos escritos, a nivel nocional, no agregan nada a lo que ha sido asunto a desembrollar en los principales textos musicológicos del autor. Por su generosa extensión, también merecerían ser citados el prolijo artículo «Panorama de la música en Cuba», de unas diez o quince páginas según la edición, publicado en *Conservatorio* (La Habana), 1 (2): [5-10] en el número de enero-marzo de 1950, y que es el más claro antecesor de *La música en Cuba*; el opúsculo «Variaciones sobre un tema cubano», de unas diez páginas, en *Crónica* (La Habana) a 25 de octubre de 1951, publicado originalmente en *Américas* (Washington), 2 (3), a marzo de 1950, extensivo de lo que el autor postuló más detalladamente en sus ensayos musicológicos más importantes; «Los valores universales de la música cubana», dedicado a Fernando Ortiz, y publicado, desde París, en la revista *La Habana* en marzo-abril de 1930, o el escrito «Temas de la lira y del bongó», también dedicado a Ortiz, publicado en *Carteles* a 28 de abril de 1929. Los dos últimos también antecedentes claves del ensayo medular *La música en Cuba*.

Hemos dicho antes, acaso con otras palabras, que la liturgia musicológica carpenteriana, conformada por los mentados escritos, desarrolla cinco itinerarios reflexivos fundamentales -el credo-, a saber:

1. Postulación de un proceso de transculturación sonora a través de los planteamientos de *La música en Cuba* que compendia, mayoritariamente, elementos blancos y, en menor medida, elementos negros, y que se sabe el más perfecto correlato del criollismo musical.
2. Intencional -y afectado- ensalzamiento de Don Bongó -lo rítmico, bárbaro, dionisiaco, percutivo y primitivo- frente a Doña Lira -lo clásico, blanco, apolíneo y europeo; la tradición de *métier*, a fin de cuentas-. La predilección del autor por el componente rítmico debe relativizarse, como hemos argüido, por cuanto en el ensayo *La música en Cuba*, donde desembrolla generosamente su tesis de un arte mestizo, el elemento negro, que apenas aporta el acento propio y un singular deje interpretativo, se supedita por completo al elemento blanco, en un organigrama que se rige según una casuística sonora de raigambre indiscutiblemente occidental.
3. Consolidación de una tesis universalista a través de *Tristán e Isolda en Tierra Firme* y *Del folklorismo musical*, en la línea goethiana de la *Weltliteratur*, y según

apogemas prestadas de la estética unamuniana. Todo principio sonoro ha de pasar, según los mentados escritos, por un proceso de *desfolklorización* que deje al descubierto su naturaleza ecuménica, sin ladear, por supuesto, su autenticidad e idiosincrasia telúricas. Dicho universalismo, muy distinto al borgiano, -y que hemos dado en denominar *falso cosmopolitismo* por sus cuantiosas concomitancias con el canon occidental- se ve teorizado por el autor desde una perspectiva angosta que lo hace más cercano a un panoccidentalismo al uso o a un paneuropeísmo en la línea de Mazzini, Texte o Brunetière, como lo anota Claudio Guillén (1985: 64) en su tratado *Entre lo uno y lo diverso*.

4. Dinamitación del binomio, heredad exclusiva del Viejo Mundo, integrado por las nociones *música culta/música popular*, en tanto que, según el autor, el elemento folklórico de raigambre indígena o africana debe ser reinterpretado en el seno de un discurso culto y elevado (véase, a tales efectos, la poética villa-lobesca, roldaniana y caturlesca, indistintamente, que se pueden tomar cual tesis culminativas del ensayo *La música en Cuba*). Ese elemento distintivo, tomado del folklore -y por lo general de naturaleza africanoide-, es el que permite relatar la cultura latinoamericana desde unos rasgos diferenciales a los dictados por el canon sonoro de ascendencia europea u occidental.
5. Minimización del componente indigenista o precolombino -en la línea investigadora musicológica más en boga- en lo que afecta a la configuración del criollismo musical, lo cual desató la polémica, harto conocida, entre el credo musical carpenteriano (afrocubanismo) y la preceptiva musicológica aireada por el compositor y teórico Eduardo Sánchez de Fuentes (güajirismo).

Tales nociones, que se inscriben de lleno en el ámbito disciplinar de la musicología, se constituirán en teoría estética del autor, y se verán proyectadas en el plano literario, en tanto que poética mestiza, desde cinco perspectivas divergentes, a saber:

1. Desarrollo de una poética literaria de naturaleza mestiza o transcultural -en la línea de Fuentes, Onetti, Asturias, Paz, Picón Salas, o, más tarde, García Márquez- que, en el caso carpenteriano, se halla en un paulatino proceso de blanqueamiento según pasan los años. El autor ensaya dicho mestizaje a través de los diferentes contextos compendiados en su ya mentada teoría de los contextos de ascendencia sartriana.

2. El paulatino blanqueamiento de la prosa del autor va ligado a un proceso de desfolklorización y desafricanización del discurso carpenteriano, cada vez más alejado de los postulados aireados desde el minorismo ortodoxo y desde la revista *Avance*. De *¡Écue-Yamba-Ó!* a *El reino de este mundo*, tal proceso ha comenzado a incubarse en el ciclo transicional que conferimos al ensayismo musicológico del autor. De ahí que entendamos que en la narrativa de Carpentier se va gestando un proceso de origenización, sin llegar nunca a producirse una comunión o convergencia plena del ideario autoral con el credo y la preceptiva origenista.
3. Desarrollo de las tesis cosmopolitas aventuradas por Carpentier en su ensayismo de cariz musicológico en formato breve en un plano pautadamente literario, lo que aleja al autor, mismamente, de la órbita minorista, más centrada en la relación de todo lo que gaste un colorido folklorista, localista, negro o afrocubanista. A la desminorización de Carpentier le corresponde un paulatino blanqueo de su prosa, así como su deriva paneuropeísta, consciente el autor que para inscribir en la historia una gran novela americana debía tirar más de la tradición de *métier* que Europa haya legado al Nuevo Mundo, que del muestrario de elementos populares que le pueda legar el rapsoda africano.
4. Política inclusiva del elemento afrocubano y vudú en el seno de un discurso preferentemente blanco. La incorporación, humanización y naturalización del *otro* de tez negruzca y de su muestrario de tradiciones rituales confiere a la poética latinoamericana los rasgos diferenciales que la alejen de la imitación *ex professo* de lo dictado por las modas del arte nuevo u otras variantes poéticas de ascendencia occidental.
5. Marginación del ente indígena -a diferencia de Martí- y de su ancestral acopio de tradiciones y formas mitopoéticas. El indio, en tanto que constructo literario, aparece apenas mentado en la narrativa del autor. Son una excepción al caso el relato *Los advertidos* y la Rosario de *Los pasos perdidos* -de rasgos manifiestamente indígenas-. Como mucho, podría hablarse de una apropiación de las cosmovisiones maya o azteca, indistintamente, en lo que a la concepción circular de los tiempos de determinados relatos atañe, aun cuando tal circularidad pudiera bien deberse a la inclusión o amable asimilación de las doctrinas filosóficas pregonadas por Spengler o Schopenhauer.

Estas son, en fin, las líneas maestras que rigen la ensayística musicológica de Alejo Carpentier, y esta la manera en que se proyectan, en tanto que poética, en la narrativa del autor en un plano estilístico, temático y formal. Dichos estratagemas bien podrían, incluso, sintetizarse en dos:

- A. Postulación de una poética mestiza que minimiza el componente indígena y reubica el elemento negro en el seno de un discurso, por lo general, blanqueado, a través de las disquisiciones de índole musicológica compendiadas en *La música en Cuba*.
- B. Consolidación de una tesis universalista en *Tristán e Isolda en Tierra Firme* que libere el objeto sonoro y literario del regionalismo pintoresco y del prisma preferentemente folklorista. A tales efectos, cabe generar un discurso mestizo en donde confluyan elementos blancos y negros, en donde la primacía del primero elevaría al segundo a la categoría de ecuménico, en un itinerario que conduce de lo específico a lo absoluto; y de lo vernáculo, a lo total.

Nuestro enfoque se ha regido, en fin, por la certeza de que los escritos musicológicos del autor -en donde se hacían discretamente las nociones y postulados desarrollados por Carpentier en su periodismo primerizo- contienen material inédito de gran valor, y funcionan en tanto que taller experimental para una teoría estética de la novela que trasciende el ámbito especulativo de la musicología y que se hace efectiva en un plano estrictamente narrativo y novelador. Mientras que en *La música en Cuba* se postula una estética blanqueadamente mestiza que se ve proyectada en la novelística autoral desde *El reino de este mundo* en adelante, en *Tristán e Isolda en Tierra Firme* y en *Del folklorismo musical* -sucinto anejo que contrapuntea el *Tristán e Isolda* carpenteriano- se postula la citada tesis cosmopolita de un arte vernáculo llamado a hacerse universal. El ensayo madre puede entenderse, entonces, cual la reflexión y la fijación en un plano diacrónico -vector horizontal- de una poética mestiza, mientras que al *Tristán e Isolda* carpenteriano le corresponde pautar el itinerario estético -en un vector vertical- de lo local a lo absoluto. Citación aparte merecería el texto radial *Los orígenes de la música y la música primitiva* que desarrolla material temático y estructural que se haría efectivo en la novela *Los pasos perdidos*.

De ahí que a lo largo de los capítulos cuatro y cinco -núcleos del presente proyecto- hayamos pautado el examen estructural y el estudio crítico de los citados ensayos, en tanto que los escritos hermanos constituyen el estadio previo, en un plano

teórico y nocional, de lo que se encarnará en novela, como si un ensayo dependiese del otro, o como si uno fuese el violín y el otro el arco. Asimismo, en el capítulo quinto hemos verificado, cómo en el escrito *Tristán e Isolda en Tierra Firme* el autor desembrolla, dentro de un ámbito de calado fundamentalmente musicológico, nociones como *aculturación*, *transculturación* o *eurocentrismo*, entre otras, las cuales se verán proyectadas, más tarde, en la novelística del autor en formato de constructos ficticios (Ti Noel, Bouckman, Rosario, Victor Hugues, Enrique, Vera, Filomeno, etc.) cuya naturaleza determina la trama narrativa y argumental.

Recordemos que, si bien nuestra hipótesis principal, que entiende el texto musicológico carpenteriano cual un ensayo de lo novelado, había sido inventariada desde varios enfoques por parte del aparato crítico de carpenteriólogos desde hace años, nadie había entrado a desembrollarla pormenorizadamente en tanto que material de interés en el ámbito de los estudios filológicos.

El capítulo seis ha servido, de hecho, para reafirmar ese estadio dialógico que ostenta la ensayística autoral, que se proyecta hacia delante en el caso de *Los orígenes de la música y la música primitiva*, por cuanto supone material de primera mano para la novela *Los pasos perdidos*, y que se proyecta hacia atrás en el caso de *América latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*, en tanto que exégesis del pasado creativo del autor según pautas y nociones de índole sonora o musical.

Han quedado fuera del ámbito de estudio de la presente tesis doctoral otras problemáticas de cariz interdisciplinar músico-literario que conciernen a la prosa del autor, como la hipotética -y más que dudosa- estructuración de la novela *El acoso* según lo decretado por las leyes que rigen la forma sonata, por ser temáticas que competen única y exclusivamente al ámbito novelístico y por ser cuestiones tan recurrentes como impracticables. Con todo, queremos hacer notar nuestro escepticismo -acaso ateísmo- puestos ante los estudios y trabajos sobre la prosa de Carpentier, en formato artículo o tratado mayor, que trabajen desde un enfoque escasamente realista y funcional las improbables analogías estructurales e interrelaciones que se producen entre la prosa del autor y las formas musicales en sus más divergentes variantes -sonata, fuga, sinfonía, ópera, etc.- Podemos hablar, si se quiere, de un molde previo o de un duende sonoro -ocurre así, de hecho, en la prosa de Felisberto Hernández, Kerouac, Faulkner,

Hoffmansthal, Cortázar, Cabrera Infante, y en el propio Carpentier-, pero no de un trasvase o una traducción al uso de las estructuras musicales a los ámbitos cuentístico y novelístico.

Recalamos, finalmente, que los escritos musicológicos indagados hasta el momento resultan material prácticamente inédito u obviado, deliberadamente, por los integrantes del aparato crítico carpenteriano, lo que nos ha permitido un reenfoque del estudio interdisciplinar de la novelística autoral, desde la ensayística, y una reformulación del lenguaje con el que el carpenteriólogo suele ensayar sus acercamientos, desde diferentes perspectivas, a la obra del cubano, invocando e incurriendo, una y otra vez, en las mismas cuestiones y problemáticas desde planteamientos análogos. Escuchar la música de Carpentier -descifrándola a través de su ensayismo de cariz eufónico y/o sonoro, se entiende- significa aprender a leerlo mejor, por cuanto el texto musicológico funciona subrepticamente en tanto que poética o teoría programática para una moderna novela latinoamericana.

Vivimos en la época del ruido, en la sociedad de las incertezas. Hace tiempo que las luces de la oda beethoveniana -obscurecidas en los derroteros de un sanguinario Auschwitz bajo el auspicio de demoníacas cruces gamadas- han dejado de alumbrar el camino del pequeño hombre sinfónico. Bauman ha dado en denominar nuestros tiempos la *modernidad líquida* acuñando, por cierto, el adjetivo *líquido* en un sinnúmero de tratados de calado antropológico y social. Acaso sea hora de aguzar nuevamente el oído y adiestrarlo en la auscultación de las músicas sagradas: las pitagóricas y las que afloran en los *crescendi* de la novena beethoveniana. El hombre es un ser maravilloso, hecho con el molde de los ángeles, abierto incesantemente a la sabiduría y al conocimiento. Aprender música entre tanta barahúnda acaso nos permita orientarnos, reconquistar un sendero olvidado. Aprender es escuchar y, desde la música, aprendemos a escuchar la novelística de Alejo Carpentier. Quizá por la música saldremos del estupor en que nos tienen cautivos las nuevas tecnologías y el pragmatismo mercantilista. Ella, cual musa, trazará un luminoso sendero entre las borboteantes nubes de contaminación acústica de las grandes urbes y nos encaminará a *reaprender* los pasos que nos lleven, de nuevo, a la vida, al baile y al conocimiento. Suelen ser estos, justamente, y no otros, los seres que gastan más sabiduría: los que viven bailando, ajenos al trajín y ajetreo del estruendoso hombre moderno.

GLOSARIO DE TÉRMINOS MUSICALES

ACORDE: conjunto de tres o más sonidos que suenan simultáneamente y que constituyen una unidad armónica. Los acordes más conocidos son el tríada que se constituye de tres notas -a saber, una tónica, una tercera y una quinta- y el acorde de séptima que se constituye de cuatro notas -a saber, una tónica, una tercera, una quinta y una séptima-. Las disposiciones interválicas entre dichas notas determinan la naturaleza del acorde que puede ser mayor, menor, disminuido, aumentado, dominante, etc.

ARMONÍA: unión y combinación de sonidos simultáneos y diferentes que suelen configurar un acorde. En las antípodas de un pasaje armónico, hallamos el pasaje melódico, en el cual la voz principal se construye desde una melodía única o monodia -plano horizontal- que se suele combinar con un plano armónico -o vertical-. Carpentier trabaja, por ejemplo, los tiempos desde una perspectiva lineal y tiránicamente horizontal -tiempo occidental o melódico- que se combina con otra perversamente circular -transferencia, acaso, de la filosofía spengleriana-, que a su vez incluye una última de naturaleza armónica o vertical -superposición de tiempos dispares en un misma unidad estructural-.

ARPEGGIO: despliegue o sucesión de las notas que conforman un acorde *placado* a más o menos velocidad según el pasaje, intencionalidad o ejercicio a desarrollar.

ARREGLO: pequeña modificación del objeto sonoro en un plano armónico, melódico, rítmico o estructural, con el fin de generar un nuevo discurso o una versión particularizada del texto dado.

ATONALIDAD: sistema musical que empieza a desarrollarse durante el periodo histórico de vanguardias musicales y que supone una ruptura con el sistema tonal vigente desde el siglo XVII, que ya habían empezado a transgredir, por su parte, autores como Debussy o Ravel -último tercio del siglo XIX-. El sistema atonal, que encuentra su apogeo en Stravinsky, Bartok, el dodecafonismo y otros autores y movimientos relacionados, se desarrolla tomando en consideración las doce notas de la escala mayor o menor, mientras que en el sistema tonal las notas principales solían corresponderse a las de los acordes principales de la tonalidad, o sea, se contaba solo con el uso de 7 notas, si dejamos de

lado las notas derivadas de acordes de dominantes secundarios o acordes de intercambio modal, lo que permitía la inclusión de notas atípicas en la tonalidad trabajada.

BEBOP: estilo musical del jazz que se desarrolla en la época de los años cuarenta del siglo XX como repuesta al punto de estancamiento al que había llegado el *jazz*. Algunos de sus principales instigadores fueron Dizzy Gilleppe, Carhlie Parker o Thelonius Monk. Alguna de sus características musicales son la ruptura con la continuidad del *swing*, fraseo rápido y vivo, normalmente integrado por corcheas y semicorcheas, y otras características. La citación del *bebop* aparece constantemente en los fragmentos del clásico *On the road* de Jack Kerouac. Asimismo, y como bien sabemos, *El Perseguidor* de Cortázar está basado en la vida de Charlie Parker.

BIG BAND: orquesta de jazz cuya composición se desarrolla durante los años 20.

CONCERTO GROSSO: forma musical barroca de naturaleza instrumental que combina un pequeño grupo de solistas (un *concertino*) y una orquesta al completa (el *tutti*).

DODECAFONISMO O EXPRESIONISMO MUSICAL: del griego *dodeka* “doce” y *fonos* “sonido”. Es un discurso de tipo atonal que toma en consideración los doce sonidos de la escala cromática* y que acentúa una política de no discriminación de ninguna nota e intervalo, en las antípodas de los discursos concebidos desde las modalidades mayor o menor, en donde ciertas notas y acordes reciben un trato preferente. Su principal propulsor fue Schonberg.

ESCALA CROMÁTICA: también llamada escala dodecafónica o duodécupla, es la escala que contiene los doce semitonos de la escala temperada occidental. Se entiende por *cromático* todo aquel elemento o nota compositiva de una sonata o fragmento que no es parte de la escala principal desde una perspectiva diatónica o tonal.



Escala cromática desde el Do 3 al Do 4.

ESCALA DE TONOS: tipo de escala hexatónica formada por seis notas que se hallan a la distancia de un tono las unas de las otras. Su sonoridad es muy característica y fue explotada desde el impresionismo musical francés (Debussy, Ravel, Poulenc, etc.).

ESCUELA DE VIENA: véase *dodecafonismo*.

ESTÁNDAR DE JAZZ: tema musical que ha adquirido cierta notoriedad en el ámbito jazzístico y que suele ser conocido por un gran número de músicos e intérpretes del género por las reinterpretaciones y versiones que se han practicado con el mismo. Existen estándares de todo tipo (balada, swing, *be bop*, etc.). Ejemplos: *Autumn Leaves*, *Summertime* o *How high is the Moon*.

FLORITURA: del italiano *floritura*, que significa adorno. Se trata de un adorno escrito a la manera de improvisación que permite al dicho ejecutante -cantante, pianista, violinista, etc.- un margen de libertad en la interpretación de las notas afectadas.

FORMA FUGADA: composición musical de naturaleza polifónica que se rige por la combinación de voces melódicas dispares -en general, llamadas sujeto, contrasujeto y respuesta- que se van alternando e interpelando. Es la manifestación técnica más madura y cabal de la escritura contrapuntística.

IDIÓFONO: según la clasificación de Hornbostel-Sachs, se trata de un instrumento musical que tiene sonido propio, pues usa su cuerpo -que puede ser de madera, piedra o metal- como materia resonadora. Existen varias tipologías sujetas al modo de ejecución (punteados, percutidos, semisacudidos, frotados, etc.). Verbigracia, la campana, el gong, el platillo o el xilófono.

INTÉRVALO: distancia existente entre dos notas. Los intervalos pueden ser melódicos -tocados consecutivamente- o armónicos -simultáneos- y según la distancia que ostenten pueden tratarse de intervalos de segunda mayor, segunda menor, tercera mayor, tercera menor, cuarta justa, cuarta aumentada, cuarta disminuida, etc.

MELODÍA: desarrollo de una línea musical en un plano horizontal -no acumulativo/armónico-, realizada por un instrumento, y que suele combinarse con un plano armónico o con un acompañamiento instrumental.

MODOS RENACENTISTAS: los modos compositivos renacentistas se rigen por un sistema modal heredado del canto gregoriano. Algunos de los modos más populares son el jónico, el dórico, el frigio, el lidio, el mixolidio, el eolio y el locrio.

MONODIA: canto a una sola voz o melodía.

NOTAS AGREGADAS: más popularmente conocidas como *tensiones* del acorde, integran todo un subconjunto de notas *a priori* extrañas o ajenas al acorde principal, pero que lo enriquecen y lo dotan de un nuevo colorido. En el impresionismo musical francés - Debussy, por ejemplo- se trabajó desde la inclusión de tensiones en diferentes planos armónicos en aras de desestabilizar la armonía tradicional. Otros estilos contemporáneos al autor de esta tesis, como el jazz, trabajan desde esa metodología.

NOVENA: véase notas agregadas.

LITÓFONO: Instrumento de percusión de extrema rudeza construido a base de piedras.

ORGANOGRAFÍA: Parte de la musicología que se ocupa del estudio de instrumentos musicales.

ONCEAVA: véase notas agregadas.

POLIFONÍA: conjunto de sonidos simultáneos en que cada una va exponiendo una idea musical o desarrollando una función específica -sea coral, acompañante, melódica u ornamental-, constituyendo con el resto de notas una totalidad armónica.

POLIRRITMIA: ejecución de dos ritmos dispares de manera simultánea. Es polirritmia trazar un ritmo de negras con la mano izquierda y uno de corcheas con la mano derecha.

REARMONIZACIÓN: modificar la estructura armónica de un acorde alterando alguno de sus componentes, añadiendo notas, sustrayendo notas o modificándolas deliberadamente.

RIFF: frase o motivo musical con unas determinadas características melódicas y rítmicas que se distingue del *solo* y que va acompañando la obra ejecutada en la mayor parte de su exposición. Dos ejemplos de *riff* serían el que desembrolla la canción *Smoke on the water* de Deep Purple, por un lado, o el acompañamiento de guitarra eléctrica de *Life is a lemon and I want my Money back* de Meat Loaf, por el otro.

SÍNCOPA: enlace de dos sonidos iguales en los que el primero se halla en el tiempo o parte más débil, y el segundo en la parte más fuerte del compás dando lugar a una sensación de anticipación e inestabilidad rítmica que se halla en las antípodas de lo pautado por el clasicismo dieciochesco.

SINFONÍA: forma musical de carácter instrumental dividida en cuatro secciones principales. Las más famosas sinfonías, ubicadas en el periodo clásico, son las de Haydn, Mozart y Beethoven.

SWING: estilo musical también conocido como *jazz swing* que se origina en Estados Unidos en la década de los años 20. Algunas de sus características más idiosincráticas son la utilización de una instrumentación jazzística, el empleo de tempos medios y rápidos, y, finalmente, la inclusión de *riffs** melódicos. Algunos de sus más destacados representantes fueron Duke Ellington o Benny Goodman. El formato clásico del estilo fue la *Big Band**, descrita en una gran cantidad de obras literarias tales como *Tres Tristes Tigres* de Cabrera Infante, *Rayuela* de Cortázar o *En el camino* de Jack Kerouac.

TENSIÓN: véase notas agregadas.

TETRACORDIO: grupo ordenado de cuatro notas secuenciales. Verbigracia, do, re, mi y fa.

TRÉMOLO: recurso ornamental musical que consiste en la repetición rápida de muchas notas iguales de la misma duración.

TRECEAVA: véase notas agregadas.

TRENO: lamento fúnebre destinado a ser interpretado por un coro con acompañamiento musical. Se trata, originariamente, de una composición lírica arcaica de la Antigua Grecia.

TONALIDAD: sistema modal que implica una determinada relación jerárquica entre las notas y sus acordes resultantes. Rige la mayor parte de la música occidental en su naturaleza mayor (jónica) o menor (eólica). Los acordes resultantes de la tonalidad, que rigen la esencia de cualquier tipo de estructura sonora en Occidente, suelen subdividirse en tónica, dominante, subdominante, sensible, y otras tipologías menores.

ANEJO I (ORDENACIÓN CRONOLÓGICA DE LOS ARTÍCULOS MUSICALES PUBLICADOS EN LA REVISTA *CARTELES*).

1. “**Bataclanerías**”. *Carteles* (Habana), 7(34):14; 21 de diciembre, 1924.
2. “**Nuestras entrevistas; hablando con el maestro Vives**”. *Carteles* (Habana), 8 (8):10, 22 de febrero, 1925. Opiniones del famoso compositor español Amadeo Vives, que visitó La Habana en 1925.
3. “**Ricardo Strauss, héroe de novela**”. *Carteles* (Habana), 10(22):29, 31; 29 de mayo, 1925, ilus. Personaje principal en la obra de Hans Dishar (rasgos de su vida íntima).
4. “**Wagner: su lucha por conquistar la popularidad**”. *Carteles* (Habana), 10(14):26-27, 31; 3 de abril, 1925.
5. “**Amadeo Roldán y la música vernácula**”. *Carteles* (Habana), 10(7): 10, 33 13 de febrero, 1927.
6. “**Josephine Baker, la ópera y la decadencia del jazz**”. *Carteles* (Habana), 11(25):11,57; 17 de junio, 1928, ilus.
7. “**Un invento sensacional y sus consecuencias**”. *Carteles* (Habana), 12(27): 18, 48, 50; 1. De julio (Desde París).
8. “**La música cubana en París**”. *Carteles* (Habana), 12(39):12, 57-58; 23 de septiembre, 1928 (Desde París). Presencia de Amadeo Roldán y Alejandro.
9. “**Una mala aventura de Lázaro y el autor de Cavallería rusticana**”. *Carteles* (Habana), 13(3):14, 39, 44; 20 de enero, 1929 (Desde París).
10. “**Los grandes festivales de la danza en la Ópera de París**”. *Carteles* (Habana), 13(4):14, 52, 57; 27 de enero, 1929 (Desde París).
11. “**Historia de una ciudad invisible. Para L. G. Wangü ement.**” *Carteles* (Habana), 13(15): 12, 56, 58; 14 de abril, 1929 (Desde París).
12. “**Temas de la lira y el bongó. (Un gran compositor y la música cubana)**”. Para el Dr. Fernando Ortíz, más músico que muchos de nuestros músicos”. *Carteles* (Habana), 13 (17): 34, 61-62; 28 de abril, 1929 (Desde París).
13. “**Bailes populares de París**”. *Carteles* (Habana), 13(20):12, 40-41; 19 de mayo, 1929, ilus. (Desde París).
14. “**Un compositor cubano, una intérprete y un éxito en París**”. *Carteles* (Habana), 14(29):24, 43-45; 21 de julio, 1929, ilus. (Desde París)

15. “**Triana en la ópera cómica**”. Carteles (Habana), 14(31):16, 54, 56; 4 de agosto, 1929, ilus. (Desde París).
16. “**Historia de un zorro**”. Carteles (Habana), 14(33):12, 60-61; 18 de agosto, 1929, ilus (Desde París).
17. “**Bajo el cetro del blue**”. Carteles (Habana), 14(35):16, 56, 60; 1. De septiembre, 1929, ilus. (Desde París).
18. “**Cabarets, dancings y boîtes nocturnas**”. Carteles (Habana), 14(36):16, 60; 8 de septiembre, 1929, ilus. (Desde París).
19. “**Las nuevas ofensivas del cubanismo**”. Carteles (Habana), 14(50): 28, 47-48; 15 de diciembre, 1929, ilus. (Desde París).
20. “**La ópera rusa en La Habana**”. Carteles (Habana), 15(4): 26-27, 53-54; 26 de enero, 1930, ilus.
21. “**Por los escenarios de París**”. Carteles (Habana), 15(7):16, 72-73; 16 de febrero, 1930, ilus. (Desde París).
22. “**La música: arte popular**”. Carteles (Habana), 15(9):16, 73; 2 de marzo, 1930 (Desde París). Contiene: Lluvia de intérpretes. ¡Catorce audiciones sinfónicas semanales! El problema de triunfar en Lutecia. Un arte para las masas. Popularidad de dos compositores [el ruso Igor Stravinsky y el suizo Honegger]. El triste destino de la pintura [En México, con Diego Rivera, la pintura escapa a este triste destino]. El camarada disco.
23. “**Desfile de celebridades en la Ópera de París**”. Carteles (Habana), 15(15):16, 66-67; 13 de abril, 1930, ilus. (Desde París).
24. “**El arte de poseer un gramófono**”. Carteles (Habana), 15(18):16, 73-74; 4 de mayo, 1930 (Desde París).
25. “**El teatro revolucionario ruso en París**”. Carteles (Habana), 16(41):2, 70-71; 12 de octubre, 1930, ilusa. (Desde París).
26. “**La ópera de los truhanes**”. Carteles (Habana), 16(50):32, 56-67; 14 de diciembre, 1930, ilus. (Desde París).
27. “**Dos festivales de música cubana y americana**”. Carteles (Habana), 17(19):26, 51; 12 de julio, 1931, ilus. (Desde París).
28. “**La rumba de amor en el Casino de París**”. Carteles (Habana), 17(40): 18, 66; 6 de diciembre, 1931 (Desde París).
29. “**La consagración de nuestros ritmos**”. Carteles (Habana), 18(15):20, 50, 54; 10 de abril, 1932 (Desde París). Espectáculo en el Club Faubourg.

30. “**La rue Fontaine, calle cubana**”. Carteles (Habana), 18(41):16; 9 de octubre, 1932, ilus. (Desde París).
31. “**El alma de la rumba en el Plantation**”. Carteles (Habana), 18(48):16, 60- 61; 27 de noviembre, 1932, ilus. (Desde París).
32. “**Miseria y grandeza de Wagner en París**”. Carteles (Habana), 19(14): 18, 54; 2 de abril, 1933, ilus.
33. “**El radio y sus nuevas posibilidades**”. Carteles (Habana), 19(29):14, 96, 98; 17 de diciembre, 1933, ilus. (Desde París).
34. “**Nuevos semblantes y nuevos ritmos en la llanura**”. Carteles (Habana), 20(6):14, 62, 66; 11 de febrero, 1934, ilus.
35. “**Ofensiva artística**”. Carteles (Habana), 21(25):14, 46; 8 de julio, 1934, ilus. “**Un gran compositor publica sus memorias**”. Carteles (Habana), 23(21):16, 63, 67; 26 de mayo, 1935, ilus.
36. “**Confidencias de Josephine Baker**”. Carteles (Habana), 24(32):16, 59, 62; 11 de agosto, 1935, ilus. (Desde París).
37. “**El proceso de Friné ...Warner**”. Carteles (Habana), 24(47):14, 55; 24 de noviembre, 1935, ilus.
38. “**Tres muertes**”. Carteles (Habana), 25(13):40, 73; 29 de marzo, 1936.
39. “**Un gran estreno en la Ópera de París**”. Carteles (Habana), 28(42):40; 11 de octubre, 1936.
40. “**Balance de un nuevo esfuerzo en favor de la música cubana**”. Carteles (Habana), 28(43):26, 45; 25 de octubre, 1936, ilus. (Desde París).
41. “**Numancia**”. Carteles (Habana), 29(34):22, 25; 22 de agosto, 1937, ilus.
42. “**El recuerdo de Amadeo Roldán**”. Carteles (Habana), 33(23):30-31; 4 de junio, 1939, ilus.
43. “**Reflexiones sobre la radio en Cuba**”. Carteles (Habana), 34(38); 60; 3 de septiembre, 1939, ilus.

ANEJO II (ORDENACIÓN CRONOLÓGICA DE LOS ARTÍCULOS MUSICALES PUBLICADOS EN LA REVISTA *SOCIAL*).

1. **“Los genios modernos; la personalidad desconcertante de Igor Stravinsky”**. *Social* (Habana, 9(6): 21-70; junio, 1924, ilus.
2. **“Arnold Schönberg o el expresionismo sintético”**. *Social* (Habana), 10(5): 41,48; mayo 1925, ilus.
3. **“Jean Cocteau y la estética del ambiente”**. *Social* (Habana), 10(7):41, 49, 59, 81; julio, 1925, ilus.
4. **“Una obra sinfónica cubana”**. *Social* (Habana), 11(2): 30, 80; febrero, 1926, ilus.
5. **“La estética de Debussy”**. *Social* (Habana), 11(5):49,92; mayo, 1926, ilus.
6. **“Honegger y el canto a la velocidad”**. *Social* (Habana), 12(8): 30, 81, 92-93; agosto, 1927, ilus.
7. **“Erick Satie, profeta y renovador”**. *Social* (Habana), 12(9):28, 88; septiembre, 1927.
8. **“Stravinsky, Las bodas y Papá Montero”**. *Social* (Habana), 12(12):53, 88; diciembre, 1927, ilus.
9. **“Maurice Jaubert y la nueva generación de compositores europeos”**. *Social* (Habana), 13 (8):20, 74-75; agosto, 1928, ilus.
10. **“Los nuevos secretos profesionales de Jean Cocteau”**. *Social* (Habana) 13(9):29, 81, 90-91; septiembre, 1928, ilus.
11. **“Pedro Figari y el clasicismo latinoamericano”**. *Social* (Habana), 13(11):32, 76-77; noviembre, 1928, ilus. (Desde París).
12. **“La evolución estética de los bailes rusos; para Sergio Carbó”**. *Social* (Habana), 14(4): 37-39; 4 de abril, 1929, ilus.
13. **“Un revolucionario de la música: Edgar Varèse”**. *Social* (Habana), 14(6):20, 81, 90-92; junio, 1929, ilus.
14. **“Una fuerza musical de América: Héctor Villa-Lobos”**. *Social* (Habana) 14(8):26, 77, 92; agosto, 1929, ilus.
15. **“Alejandro Tansman y su obra luminosa”**. *Social* (Habana), 14(9):20, 74; septiembre, 1929, ilus.

16. **“Stravinsky; el clasicismo y las corbatas”**. *Social* (Habana), 15(7): 51, 78; julio, 1930, ilus.
17. **“Manuel de Falla en París”**. *Social* (Habana), 15(8): 51, 108; agosto, 1930, ilus.
18. **“Darius Milhaud en zapatillas”**. *Social* (Habana), 16(3):41, 73; marzo, 1931, ilus.
19. **“Edgar Varèse escribe para el teatro”**. *Social* (Habana), 16(4) 11-12, 73; abril, 1931, ilus.
20. **“Arthur Honegger y el Rey Paussole”**. *Social* (Habana), 16(6):17, 78-79; junio, 1931, ilus.
21. **“Personalidades... Tendencias...”** *Social* (Habana), 16(9):37 38; septiembre, 1931.
22. **“Moisés Simons y el piano de Luis XV de Josephine Baker”**. *Social* (Habana), 16(12):52, 65, 69; diciembre, 1931, ilus.
23. **“Músicos nuevos: Marcel Mihalovici”**. *Social* (Habana), 17(4): 12-13, 80; abril, 1932, ilus.

ANEJO III (ORDENACIÓN CRONOLÓGICA DE LOS ARTÍCULOS MUSICALES PUBLICADOS EN LA REVISTA *CHIC*).

1. **“Claudio Debussy y su obra”**. *Chic* (Habana), 12 (95) 22-23; julio, 1923, ilus.
2. **“La música rusa en París”**. *Chic* (Habana), 12(96): 30; agosto, 1923, ilus.
3. **“El ballet moderno”**. *Chic* (Habana), 12(97):18-19; septiembre, 1923, ilus.
4. **“El martirio de San Sebastián”**. *Chic* (Habana), 12(100):112-113; diciembre, 1923, ilus.
5. **“Ravel y la música descriptiva”**. *Chic* (Habana), 13(102):34-35; febrero, 1924, ilus.
6. **“Las enseñanzas de Satie”**. *Chic* (Habana), 13(105)34-35; mayo, 1924, ilus.
7. **“Peleas y Melisenda. Una obra maestra del drama lírico”**. *Chic* (Habana), 13 109):34-35; septiembre, 1924

ANEJO IV (ORDENACIÓN CRONOLÓGICA DE LOS ARTÍCULOS MUSICALES PUBLICADOS EN LA REVISTA *EL PAÍS*).

1. “**Ravel y su arte**”. El País (Habana), 26 de febrero, 1924: [3].
2. “**La Orquesta Filarmónica divulgará en el tercer concierto páginas hermosísimas de Bolzoni, Beethoven y Saint-Saëns**”. El País (Habana), agosto 1924.
3. “**El concierto de Lucas Moreno. La Gran música de Albéniz, Granados, y Falla**”. El País (Habana), 16 de junio, 1925:[3].
4. “**Pedro Sanjuán y la primera audición de Campesina**”. El País (Habana), 17 de junio, 1925:[3].
5. “**En torno a Claudio Debussy**”. El País (Habana), 25 de junio, 1925:[3], ilus.
6. “**La música cubana**”. El País (Habana), 1 de julio, 1925:[3].
7. “**Una nueva silueta de Weber**”. El País (Habana), 2 de julio, 1925:[3], 12, ilus. (Arte y Artistas).
8. “**El drama sentimental de Schumann**”. El País (Habana), 10 de julio, 1925:[3], ilus.
9. “**La Pastoral de Beethoven**”. El País (Habana), 13 de julio, 1925:[3],12 (Arte y Artistas).
10. “**Ricardo Strauss, héroe de novela**”. El País (Habana),16 de julio, 1925:[3].
11. “**La Sinfónica**”. El País (Habana) 21 de julio, 1925:[3], 12.
12. “**Un atormentado de la música actual**”. El País (Habana), 23 de julio, 1925:[3] (Arte y Artistas).
13. “**La danza de la molinera**”. El País (Habana), 27 de julio, 1925:[3].
14. “**La batuta y el acordeón**”. El País (Habana), 3 de agosto, 1925; [3], (Crónica).
15. “**Wagner: su lucha por conquistar la popularidad**”. El País (Habana), 6 de agosto, 1925:[3], 12, ilus. (Crónica).
16. “**Wagner: su lucha por conquistar la popularidad**”. El País (Habana), 6 de agosto, 1925:[3], 12, ilus. (Crónica).
17. “**El último concierto de la Filarmónica**”. El País (Habana), 10 de agosto, 1925:[3], 12.
18. “**La Sinfónica y Ernesto Lecuona**”. El País (Habana), 19 de agosto, 1925:[3], 12, (Crónica).
19. “**El joven maestro Renzo Massarani**”. El País (Habana), 19 de noviembre, 1925:[3], ilus. (Crónica).

ANEJO V (ORDENACIÓN CRONOLÓGICA DE LOS ARTÍCULOS MUSICALES PUBLICADOS EN LA REVISTA *EL HERALDO*).

1. “**El concierto de la Orquesta Filarmónica de La Habana**”. El Heraldo (Habana), 6 de octubre, 1924, 1924:7 (Espectáculos y Conciertos).
2. “**El movimiento musical en Argentina**”. El Heraldo (Habana), 9 de octubre, 1924:7 (Espectáculos y Conciertos).
3. “**Ecós teatrales musicales**”. El Heraldo (Habana), 3 de octubre, 1924:7 (Espectáculos y Conciertos).
4. “**El debut de Pilar Aznar**”. El Heraldo (Habana), 14 de octubre, 1924:7 (Espectáculos y Conciertos).
5. “**Beneficio de Eugenia Zuffoli**”. El Heraldo (La Habana), 16 de octubre, 1924:7 (Espectáculos y Conciertos).
6. “**El concierto de anoche**”. El Heraldo (Habana), 18 de octubre, 1924:7 (Espectáculos y Conciertos).
7. “**Un bello libro de crítica musical**”. El Heraldo (Habana), 21 de octubre, 1924:7 (Espectáculos y Conciertos).
8. “**Notas teatrales y musicales**”. El Heraldo (Habana), 21 de octubre, 1924:5 (Espectáculos y Conciertos).
9. “**El estreno de anoche**”. El Heraldo (Habana), 22 de octubre, 1924:7 (Espectáculos y Conciertos).
10. “**Los arlequines de seda y oro**”. El Heraldo (Habana), 25 de octubre, 1924:7 (Espectáculos y Conciertos).
11. “**Notas diversas**”. El Heraldo (Habana), 26 de octubre, 1924:7 (Espectáculos y Conciertos).
12. “**El concierto de ayer**”. El Heraldo (Habana), 27 de octubre, 1924:7 (Espectáculos y Conciertos).
13. “**Notas sueltas**”. El Heraldo (Habana), 30 de octubre, 1924:7 (Espectáculos y Conciertos).
14. “**Actividades artísticas en Europa**”. El Heraldo (Habana), 31 de octubre, 1924:7 (Espectáculos y Conciertos).
15. “**Nuevas teorías de estética musical**”. El Heraldo (Habana), 2 de noviembre, 1924: 7 (Espectáculos y Conciertos).
16. “**Bailando con la fortuna**”. El Heraldo (Habana), 8 de noviembre, 1924:7 (Espectáculos y Conciertos).

17. “**Los males de la ópera**”. El Heraldo (Habana), 9 de noviembre, 1924:7 (Espectáculos y Conciertos).
18. “**El concierto de la Orquesta Filarmónica**”. El Heraldo (Habana), 10 de noviembre, 1924:7 (Espectáculos y Conciertos).
19. “**Notas teatrales**”. El Heraldo (Habana), 14 de noviembre, 1924:7 (Espectáculos y Conciertos).

ANEJO VI (ORDENACIÓN CRONOLÓGICA DE LOS ARTÍCULOS MUSICALES PUBLICADOS EN *DIARIO DE LA MARINA*).

1. “**Música nueva: Stravinsky última hora**”. Diario de la Marina. (Habana), 5 de junio, 1927:33, ilus.
2. “**Música nueva: Castilla y el paisaje en la música nueva**”. Diario de la Marina (Habana), 26 de junio, 1927:33.
3. “**Música nueva: Francis Poulenc**”. Diario de la Marina (Habana), 23 de octubre, 1927:[44], ilus.
4. “**Música nueva: Fiesta negra en Cleveland**”. Diario de la Marina (Habana), 12 de febrero, 1928:33.
5. “**Blue**” [poema]. Diario de la Marina (Habana), 26 de agosto, 1928: II.
6. “**Música y músicos: estreno de El milagro de Anaquillé**”. Diario de la Marina (Habana), 23 de septiembre, 1929 (Teatro).

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

BIBLIOGRAFÍA DE ALEJO CARPENTIER:

-----: *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, Harvard: Poetique Musical, Harvard University Press, 1949.

-----: *El reino de este mundo*, La Habana: Bolsilibros Unión, 1964.

-----: *Tientos y diferencias*, La Habana: Contemporáneos, 1974.

-----: *Bajo el signo de Cibeles*, Madrid: Editorial Nuestra Cultura 1979.

-----: *El derecho a asilo*, Barcelona: Lumen, 1979[b].

-----: *Razón de ser*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.

-----: *Ese músico que llevo dentro, Vol.1, 2 y 3*, La Habana: Letras Cubanas, 1980 [b].

-----: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid: Siglo XXI Editores, 1981.

-----: *Crónicas*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985.

-----: *La ciudad de las columnas*, Barcelona: Bruguera, 1985[b].

-----: *El adjetivo y sus arrugas*, Buenos Aires: Editorial Galerna, 1987.

-----: *Letra y solfa: cine*, Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1990.

-----: *Temas de la lira y del bongó*, La Habana: Letras Cubanas, 1994.

-----: *El amor a la ciudad*, Madrid: Alfaguara, 1996.

-----: *Visión de América*, Barcelona: Seix Barral, 1999.

-----: *Literatura. Poética. Letra y solfa 8*, La Habana: Letras Cubanas, 2001.

-----: *La música en Cuba*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

-----: *La consagración de la primavera*, Madrid: Alianza Editorial, 2004[b].

- : *El Acoso*, Madrid: Alianza Editorial, 2004[c].
- : *El recurso del método*, Madrid: Cátedra, 2006.
- : *Ese músico que llevo dentro*, Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- : *Viaje a la semilla*, Girona: Atalanta, 2008.
- : *El arpa y la sombra*, Madrid, Akal, 2008[b].
- : *Los pasos perdidos*, Madrid: Akal, 2009.
- : *Concierto Barroco*, Madrid: Alianza Editorial, 2009[b].
- : *El siglo de las luces*, Madrid: Alianza Editorial, 2009[c].
- : *¡Écue-Yamba-Ó!*, Madrid: Akal, 2010.
- : *El reino de este mundo*, Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- : *Cartas a Toutouche*, México: Lectorum, 2011[b].
- : *Guerra del tiempo y otros relatos*, Madrid: Alianza Editorial, 2011[c].
- : *Diario (1951-1957)*, La Habana: Biblioteca Alejo Carpentier, 2013.

BIBLIOGRAFÍA CITADA SOBRE ALEJO CARPENTIER.

ACOSTA, Leonardo: *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.

ALDAMA, Ana María: «¿Alarde de erudicción en Alejo Carpentier?», en MAESTRE, José María; CHARLO BREA, Luis; PASCUAL BAREA, Joaquín (coords.): *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, Vol. 4, Madrid, 2002, pp. 2011-2018.

ALEGRÍA, Fernando: «Alejo Carpentier: Realismo Mágico», en GIACOMAN, Helmy F. (coord.): *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York: Las Americas Publishing, 1970, pp. 33-69.

ALEMÁN DE ARMAS, Adrián: «La ciudad de los encuentros (breve reflexión sobre La Habana)», *Revista Latina de comunicación social*, núm. 7, 1998.

ALVAREZ, Federico: «Tiempos en conflicto. Novela e historia (sobre la creación de La Consagración de la primavera)», *Revista de la Casa de las Américas*, 238, 2005 (Ejemplar dedicado a: El Siglo de Alejo Carpentier), pp. 151-156.

ARIZA GONZÁLEZ, Julio: «Alejo Carpentier en el contexto histórico y estilístico», en AMOR Y VÁZQUEZ; KOSSOFF, José H.; KOSSOFF, A. David; RIBBANS, Geoffrey (coords.): *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 22-27 de agosto, Vol. 1, Venecia, 1983, pp. 159-167.

ASARDO, M. Roberto: «Semejante a la noche o la contemporaneidad del hombre», en GIACOMAN, Helmy F.: *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York: Las Americas Publishing, 1970, pp. 209-225.

AZANCOT, Leopoldo: «Alejo Carpentier», en GRACIA, Jordi; MARCO REVILLA, Joaquín (eds.): *La llegada de los bárbaros: la recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, Barcelona: Edhasa, 2004, pp. 393-394.

BAQUERO, Gastón: «¿Era suizo Alejo Carpentier?», *Miami Herald*, 20 de octubre de 1991, 23A.

BARÓN, Emilio: «Tiempos paralelos en la novelística de Alejo Carpentier», *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 5, 1976, pp. 241-252.

BAUJÍN, José Antonio: *Rutas carpenterianas para un diálogo con la obra de Valle Inclán*, Tesis Doctoral. La Habana: Facultad de Artes y Letras/ Universidad de La Habana, 2003.

-----: «Carpentier: de las lecturas a los juicios críticos sobre la obra de Valle Inclán», *Temas*, núm. 47, 2006, pp. 82-92.

BENÍTEZ ROJO, Antonio: «“El camino de Santiago”, de Alejo Carpentier y el Canon Perpetuus, de Juan Sebastian Bach: Paralelismo estructural», *Revista Iberoamericana*, XLIX, 123-4, 1983, pp. 293-322.

BENÍTEZ VILLALBA, Jesús: «La revolución traicionada: Carpentier y Beethoven. El acoso y la Sinfonía Heroica», en VALCÁRCEL, Eva (coord.): *Hispanoamérica en sus textos*, La Coruña: Universidade da Coruña/ Servicio de Publicaciones, 1993.

BIRKENMAIER, Anke: «El canto de Orfeo: un fragmento elidido de “La consagración de la primavera” de Alejo Carpentier», *Revista Hispánica Moderna*, 56/1, 2003, pp. 117-132.

-----: «Alejo Carpentier y Wilfredo Lam: negociaciones para un arte revolucionario», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 32, 2003, pp. 205-213.

-----: *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, Madrid: Iberoamericana, 2006.

CANCIO, Wilfredo: *Crónicas de la impaciencia. El periodismo de Alejo Carpentier*, Madrid: Editorial Colibrí, 2010.

CANTERO PÉREZ, Ramón: «Huellas surrealistas en “El reino de este mundo”, de Alejo Carpentier», *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, 43, 1-2, 1985, pp. 227-246.

CARLOS, Alberto J.: «El anti-héroe en “El acoso”», en GIACOMAN, en Helmy F.: *Homenaje a Alejo Carpentier, Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York: Las Americas Publishing, 1970, pp. 365-384.

CASTILLO, Luciano: «El lado oscuro del paraíso», *Revista de la Casa de las Américas*, 238, 2005, pp. 87-92.

CASTROVIEJO, Concha: «Alejo Carpentier: El reino de este mundo», en GRACIA, Jordi; MARCO REVILLA, Joaquín (eds.): *La llegada de los bárbaros: la recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, Barcelona: Edhasa, 2004, pp. 453-455.

CHAO, Ramón: *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Madrid: Alianza editorial, 1998.

CHAPLE, Sergio: *Epistolario. Carpentier-Fernández de Castro*, La Habana: Ediciones Unión, 2009.

CIFO GONZÁLEZ, Manuel: «Luz y oscuridad en Alejo Carpentier», *Cátedra Saavedra Fajardo de Literatura*, 82, 1983, pp. 19-25.

COLLARD, Patrick: *Cómo leer a Alejo Carpentier*, Madrid: Ediciones Júcar, 1991.

-----: «Presentación: el legado de Alejo Carpentier», en COLLARD, Patrick; MAESENEER, Rita de (eds.): *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*, Amsterdam/ New York: Rodopi, 2004, pp. 7-16.

CRISTÓBAL, Armando: *Del Acoso a la Consagración. La Cuba del siglo XX en la novelística de Alejo Carpentier*, Madrid: Visionnet, 2003.

CURIEL, Rosario: «Música y literatura en "Concierto barroco", de Alejo Carpentier: un caso de hibridez», en MARCO, Joaquín (coord.), *Actas del XXIX congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, 15-19 de junio, 2/2, Barcelona, 1994, pp. 621-630.

DALEMBERT, Louis-Philippe: «El negro: una apuesta en la obra de Alejo Carpentier», en CAMPUZANO, Luisa (ed.): *Alejo Carpentier (acá y allá)*, Universidad de Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2007, pp. 103-114.

DESNOES, Edmundo: *El siglo de las luces*, en GIACOMAN, Helmy F.: *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York: Las Americas Publishing, 1970, pp. 317-323.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco J., PAYERAS GRAU, María: «Alejo Carpentier: breve apunte biográfico», en *América, la imagen de una conjunción*, Barcelona: Anthropos, 2004, pp. 27-47.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo: «*El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier», en GRACIA, Jordi; MARCO REVILLA, Joaquín (eds.): *La llegada de los bárbaros: la recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, Barcelona: Edhasa, 2004, pp. 357-360.

DUMAS, Claude: «“El siglo de las luces”, de Alejo Carpentier. Novela Filosófica», en GIACOMAN, Helmy F.: *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York: Las Americas Publishing, 1970, pp. 325-365.

DURAN LUZIO, Juan: «Cándido de Voltaire en Concierto Barroco de Alejo Carpentier: inspiración y espejo», en *Congreso sobre Alejo Carpentier*, Universidad de Connecticut, Estados Unidos, noviembre de 2004, s.p., [online]: <http://www.una.ac.cr/bibliografia/_components/com_booklibrary/ebooks/192874.pdf>

F. ROA, Miguel: «Alejo Carpentier: el recurso de Descartes», *Gramma*, 18 de mayo de 1974.

FAUQUIÉ, Rafael: «El recurso del pasado. Mariano Picón Salas, Alejo Carpentier», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 35, 2007, s.p., [online]: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero35/rpasado.html>>

FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe: «La creación imaginaria de Alejo Carpentier desde el canon cervantino», en COLLARD, Patrick; MAESENEER, Rita de (coords.): *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*, Amsterdam/ New York: Rodopi, 2004, pp. 55-67.

FERNÁNDEZ CARRACEDO, Argelia: «El ‘contrapunto’ en *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier », *Escritura* 12, 23-24, 1987, pp. 3-18.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo: «Lectura estilística de Concierto Barroco de Alejo Carpentier», *Tonos digital: revista electrónica de estudios filológicos*, 7, 2004, s.p., [online]: <<http://www.um.es/tonosdigital/znum7/estudios/fcarpentier.htm>>.

FISHER, Sofía: «Notas sobre el tiempo en Alejo Carpentier», en GIACOMAN, Helmy F.: *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York: Las Americas Publishing, 1970, pp. 263-273.

GARCÍA CARRANZA, Araceli: *Biobibliografía de Alejo Carpentier*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.

GIACOMAN, Helmy F.: «La estructura musical en la novelística de Alejo Carpentier», *Hispanófila*, 33, 1968, pp. 49-57.

-----: *La relación músico-literaria entre la Tercera Sinfonía “Eroica” de Beethoven y la novela “El Acoso” de Alejo Carpentier*, en GIACOMAN, Helmy F.: *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York: Las Americas Publishing, 1970, pp. 439-464.

GIMFERRER, Pere: *Alejo Carpentier*, en GRACIA, Jordi; MARCO REVILLA, Joaquín (eds.): *La llegada de los bárbaros: la recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, Barcelona: Edhasa, 2004, pp. 345-346.

GÓMEZ MANGO, Edmundo: *Construcción y lenguaje en Alejo Carpentier de "Los pasos perdidos" y "El siglo de las luces"*, Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1968.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto: «Ironía y estilo en Los pasos perdidos, de Alejo Carpentier», en MÜLLER BERGH, Klaus: *Asedios a Carpentier: once ensayos críticos sobre el novelista cubano*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972, pp. 134-165.

-----: *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, Madrid: Gredos, 2004.

-----: *La nacionalidad de Alejo Carpentier: historia y ficción*, en COLLARD, Patrick; MAESENEER, Rita de (coords.): *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*, Amsterdam/ New York: Rodopi, 2004, pp. 69-84.

-----: *Cartas de Carpentier*, Madrid: Verbum, 2008.

GONZÁLEZ, Hilario: «Alejo Carpentier: precursor del movimiento afrocubano», en *Obras completas*, México: Siglo XXI Editores, t. 1, 1893, pp. 11-20.

GUIERREZ GIRARDOT, Rafael: «La lección política de Alejo Carpentier», *INTI, Revista de literatura hispánica*, 59-60, 2004, pp. 5-12.

HARRS, Luis: *Los nuestros*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.

HORTA MESA, Aurelio A.: *Las vacaciones de Sísifo: pre-textos carpenterianos del arte*, La Habana: Letras Cubanas, 2001.

MÜLLER BERGH, Klaus: *Alejo Carpentier. Estudio biográfico-crítico*. Nueva York: Las Americas, 1972.

-----: *Asedios a Carpentier: once ensayos críticos sobre el novelista cubano*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.

-----: *Corrientes vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier*, en MÜLLER BERGH, Klaus: *Asedios a Carpentier: once ensayos críticos sobre el novelista cubano*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972[b], pp. 13-39.

HENIGHAN, Stephen: «El hundimiento de la casa europea: una reescritura carpenteriana de Edgar Allan Poe», en COLLARD, Patrick; MAESENEER, Rita de (coords.): *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*, Amsterdam/ New York: Rodopi, 2004, pp. 85-95.

JANNEY, Frank: *Alejo Carpentier and his early works*, London: Tamesis Books Limited, 1981.

-----: «Apuntes sobre un cuento de Alejo Carpentier: *Los fugitivos*», en MÜLLER BERGH, Klaus: *Asedios a Carpentier: once ensayos críticos sobre el novelista cubano*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972, pp. 89-100.

JOACHIM, Jean-Louis: «Vivir, pensar, novelar el mestizaje», *Revista de la Casa de las Américas*, 238, 2005, pp. 100-104.

JOSET, Jacques: «El mestizaje lingüístico y la teoría de los dos Mediterráneos en la obra de Alejo Carpentier», en NEUMEISTER, Sebastián (coord.): *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 de agosto de 1986, Berlín*, vol. 2, Frankfurt/ Vervuert, 1989, pp. 591-602.

-----: «Los pasos recobrados de Alejo Carpentier», *Revista de Literatura Hispánica*, 59-60, 2004, pp. 85-89.

KLÜPPELHOLZ, H.: «Un air de sonatine sur fonds narratif "Los Fugitivos", nouvelle d'Alejo Carpentier», *Langues néo-latines: Revue des langues vivantes romanes*, 322, 2002, pp. 53-66.

LANIERI, Morena Carla: «La vuelta a lo americano post-vanguardista en Diego Rivera y Alejo Carpentier», en A. CANCELLIER-R Londero (ed.): *Le arte figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*, Padova: Unipress, 2001, t. 1, pp. 355-364.

LASTRA, Pedro: «Aproximaciones a ¡Écue-Yamba-Ó!», en MÜLLER BERGH, Klaus: *Asedios a Carpentier: once ensayos críticos sobre el novelista cubano*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972, pp. 40-52.

LEANTE, César: «Confesiones sencillas de un escritor barroco», en GIACOMAN, Helmy F.: *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York: Las Americas Publishing, 1970, pp. 11-31.

LÓPEZ, Ana María: «Fracaso y rehabilitación final en el protagonista de “Los Pasos Perdidos” de Alejo Carpentier», *Anales de literatura hispanoamericana*, 8, 1979, pp. 127-136.

LÓPEZ CALAHORRO, Inmaculada: «Lecturas y lectores del mundo antiguo en Alejo Carpentier. La metáfora de la lectura en Los pasos perdidos», en *Estudios Clásicos*, 44/121, pp. 149-162.

LÓPEZ LEMUS, Virgilio: «Alejo Carpentier o el periodista», *Revista Iberoamericana*, 57, 2009, pp. 171-180.

MAESENEER, Rita de: *El festín de Alejo Carpentier: una lectura culinario-intertextual*, Ginebra: Librería Droz, 2003.

-----: «Luis Rafael Sánchez y Alejo Carpentierpercusionista y violinista en un fenomenal concierto barroco», *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 25, 2004, pp. 35-53.

MANEGAT, Julio: «El siglo de las luces de Alejo Carpentier», en GRACIA, Jordi; MARCO REVILLA, Joaquín (eds.): *La llegada de los bárbaros: la recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, Barcelona: Edhasa, 2004, pp. 350-351.

MARCO, Joaquín: «Un gran maestro de la narrativa latinoamericana: Alejo Carpentier», en GRACIA, Jordi; MARCO REVILLA, Joaquín (eds.): *La llegada de los bárbaros: la recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, Barcelona: Edhasa, 2004, pp. 429-432.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis: *La obra narrativa de Alejo Carpentier*, Caracas: Ediciones de la Biblioteca/ Universidad Central de Venezuela, 1970.

-----: *El barroco literario latinoamericano*, Caracas: Editorial Universitaria, 1988.

MARTÍN GHIOLDI, Ernesto: «Situaciones de transculturación a través de expresiones artísticas en Concierto Barroco de Alejo Carpentier», *Antropol.Sociol*, 9, 2007, pp. 105-199.

MÉNDEZ MARTÍNEZ, Roberto: «Ópera y discurso histórico narrativo en Concierto Barroco de Alejo Carpentier», discurso pronunciado por el Doctor Roberto Martínez en su acto de ingreso como Miembro de Número de la Academia Cubana de la Lengua el 28 de mayo de 2009, [online]: <<http://www.ellugareno.com/2009/05/opera-y-discurso-historico-narrativo-en.html>>.

MIAMPIKA, Landry-Wilfrid: *Transculturación y poscolonialismo en el Caribe. Versiones y subversiones de Alejo Carpentier*, Madrid: Verbum, 2005.

-----: «El Caribe de Alejo Carpentier: Transculturación, poscolonialismo y relatos de emancipación», en SALVADOR, Álvaro; ESTEBAN, Ángel (eds.): *Alejo Carpentier: un siglo entre luces*, Madrid: Verbum, 2005, pp. 11-30.

MILLARES, Selena: *Alejo Carpentier*, Madrid: Síntesis, 2004.

MOCEGA GONZÁLEZ, Esther P.: *La narrativa de Alejo Carpentier: el concepto del tiempo como tema fundamental (ensayo de interpretación y análisis)*, Madrid: Eliseo Torres & Sons, 1975.

MONTES, Cristian: «Música e identidad en la novela Concierto Barroco de Alejo Carpentier», *Revista de Humanidades*, 3, 1998, pp. 7-18

MONTOYA CAMPUZANO, Pablo: «Los pasos perdidos y las teorías sobre el origen de la música», *EAFIT*, 41/ 139, 2005, pp. 57-66.

MORELL, Hortensia. R.: «Contextos musicales en Concierto Barroco», *Revista Iberoamericana*, 123-124, 1983, pp. 335-350.

MÜLLER BERGH, Klaus: «En torno al estilo de Alejo Carpentier en “Los pasos perdidos”», en GIACOMAN, Helmy F.: *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York: Las Americas Publishing, 1970, pp. 179- 207.

-----: «Oficio de tinieblas, un cuento escasamente conocido», en MÜLLER BERGH, Klaus: *Asedios a Carpentier: once ensayos críticos sobre el novelista cubano*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972, pp. 53-62.

-----: «Reflexiones sobre los mitos en Alejo Carpentier», en GIACOMAN, Helmy F.: *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York: Las Americas Publishing, 1970, pp. 275-291.

NOGUEIRA DOBARRO, Ángel: «La América de Alejo Carpentier como lo verdaderamente real maravilloso», en *Alejo Carpentier. América, la imagen de una conjunción*, Barcelona: Anthropos Editorial, 2004.

NORBERT, Francis: «La ruta de Alejo Carpentier: Teoría de los orígenes de la música y los géneros estéticos», *Tamkang Journal of Humanities and Social Sciences*, 28, 2006, pp. 123-162.

OQUENDO, Luis: «La Ilustración en *El Siglo de las Luces* de Alejo Carpentier», *Actual. Investigación*, 42/ 1, 2010, pp. 71-99.

ORREGUO ARISMENDI, Juan Carlos: «Alejo Carpentier ante lo indígena: ¿antropólogo, escritor o nativo?», *Revista de Estudios Sociales*, 37, 2010, pp. 163-174.

ORTEGA, Julio: «Sobre el Siglo de las luces», en MÜLLER BERGH, Klaus: *Asedios a Carpentier: once ensayos críticos sobre el novelista cubano*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972, pp. 191-206.

PAGEAUX, Daniel-Henri: «El área caribe de Alejo Carpentier. Espacio, novela, mito», en COLLARD, Patrick; MAESENEER, Rita de (coords.): *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*, Amsterdam/ New York: Rodopi, 2004, pp. 109-117.

PANCRAZIO, James J.: «¡Que nos olvidemos de Alejo Carpentier!», *Revista hispano cubana*, 21, 2005, pp. 117-120.

PÉREZ MINIK, Domingo: «La Guillotina de Alejo Carpentier (En torno a “El siglo de las luces”», en GIACOMAN, Helmy F.: *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York: Las Americas Publishing, 1970, pp. 315-323.

POGOLOTTI, Graziella: *El ojo de Alejo*, La Habana: Ediciones Unión, 2007.

PRZYSTALSKA, Monika: «Escritores hispanoamericanos y su música», *Revista del Celsa*, 5, 2003, pp. 149-166.

QUESADA, Luis Manuel: «Semejante a la noche: análisis evaluativo», en GIACOMAN, Helmy F., *Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York: Las Americas Publishing, 1970, pp. 227-241.

RODRÍGUEZ ALCALÁ, Hugo: «Sobre “El camino de Santiago” de Alejo Carpentier», en GIACOMAN, Helmy F.: *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York: Las Americas Publishing, 1970, pp. 245-259.

-----: «Sentido de El camino de Santiago», en MÜLLER BERGH, Klaus: *Asedios a Carpentier: once ensayos críticos sobre el novelista cubano*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972 pp 165-176.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: «Lo real y lo maravilloso en El reino de este mundo», en MÜLLER BERGH, Klaus: *Asedios a Carpentier: once ensayos críticos sobre el novelista cubano*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972, pp. 101-132.

RODRÍGUEZ PUERTOLAS, Julio: «Significación de Alejo Carpentier», en *Alejo Carpentier. América, la imagen de una conjunción*, Barcelona: Anthropos, 2004, pp. 69-90.

ROSS, Waldo: «Alejo Carpentier o sobre la metamorfosis del tiempo», en MAGIS, Carlos H.: *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispánicas*, México D. F., 1970, pp. 753-764.

RUBIO NAVARRO, Gabriel María: *Música y escritura en Alejo Carpentier*, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999.

SÁNCHEZ BOUDY, José: *La temática novelística de Alejo Carpentier*, Miami: Ediciones Universal, 1969.

SÁNCHEZ ZAMORANO, Jose Antonio: «“El Siglo de las Luces”: una sonata de Alejo Carpentier», *Philologia hispalensis*, 5, 1990, pp. 327-346.

SANTANDER T., Carlos: «Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier», en GIACOMAN, Helmy F.: *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York: Las Americas Publishing, 1970, pp. 99-144.

-----: «La estructura musical en “Los fugitivos” de Alejo Carpentier», *Letras*, 5-17/1, 1985, pp. 238-247.

SANTOS, Dámaso: «Alejo Carpentier en la nueva novela hispanoamericana», en GRACIA, Jordi; MARCO REVILLA, Joaquín (eds.): *La llegada de los bárbaros: la recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, Barcelona: Edhasa, 2004, pp. 1087-1089.

SEPARATTI-PIÑERO, Emma Susana: *Pasos hallados en El reino de este mundo*, México: El Colegio de México, 1981.

SMITH, Verity: *Carpentier, Los pasos perdidos*, London: Grant & Cutler in association with Tamesis Books, 1983.

SOREL, Andrés: «El mundo novelística de Alejo Carpentier», en GIACOMAN, Helmy F.: *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York: Las Americas Publishing, 1970, pp. 71-98.

-----: «En torno a El siglo de las luces de Alejo Carpentier», en GRACIA, Jordi; MARCO REVILLA, Joaquín (eds.): *La llegada de los bárbaros: la recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, Barcelona: Edhasa, 2004, pp. 361-363.

SOTO, Roman: «Una última búsqueda en el ático: Historia y aprendizaje en La consagración de la primavera de Alejo Carpentier», *Revista de Literatura Hispánica*, 29/1, 1989.

TOVAR, Francisco: «Stravinsky y Carpentier: “La consagración de la primavera”», *Scriptura*, 1986, pp. 85-98.

-----: «Con Alejo Carpentier en La Habana: La ciudad de las columnas», en VILANOVA, Antonio (coord.): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona, 21-16 de agosto de 1989*, v. 4, Barcelona, 1992, pp. 1041-1048.

-----: «Ideas y sonidos de Alejo Carpentier. La danza de las palabras», en *Alejo Carpentier. América, la imagen de una conjunción*, Barcelona: Anthropos, 2004, pp. 47-69.

TSENG, Li-Jung: «El viaje en Los pasos perdidos de Alejo Carpentier», en *Actas XLIII (AEPE)*, Madrid, 2008, pp. 475-482.

TUSA, Bobs M.: *Alejo Carpentier: a comprehensive study*, Valencia: Albatros Hispanofila, 1982.

URIA SANTOS, María Rosa: «El recurso del método. Una exploración de la realidad hispanoamericana», *Anales de literatura hispanoamericana*, 5, 1976, pp. 387-394.

VÁZQUEZ DÍAZ, María Rosa: «La totalidad hechizada. Elementos de comparación entre Alejo Carpentier y José Lezama Lima», en COLLARD, Patrick; MAESENEER, Rita de (coords.): *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*, Amsterdam & New York: Rodopi, 2004, pp. 119-130.

VELAYOS ZURDO, Óscar: *El diálogo con la historia de Alejo Carpentier*, Barcelona: Península, 1985.

VILA SELMA, José: *El "último" Carpentier*, Las Palmas: Plan Cultural, 1978.

VILLANUEVA, Carlos: «La música española en Alejo Carpentier», en *Alejo Carpentier y España*, en NOVO VILLAVERDE, Yolanda (coord.); MARTÍNEZ, Francisca (coord.); BAUJÍN, José Antonio (coord.): *Actas del Seminario Internacional, Santiago de Compostela, 2-5 de marzo de 2004*, Santiago de Compostela, 2005, pp. 323-373.

-----: «Y el Sonido se hizo Palabra: escuchando fragmentos de Alejo Carpentier», *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 4, 2005, p. 135-154.

VOLEK, Emil: «Los pasos perdidos», *Universidad de La Habana*, núm. 189, 1967, pp. 45-67.

-----: «Análisis e interpretación de "El reino de este mundo" de Alejo Carpentier», en GIACOMAN, Helmy F.: *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones*

interpretativas en torno a su obra, New York: Las Americas Publishing, 1970, pp. 145-178.

-----: «Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de “El Acoso” de Alejo Carpentier», en GIACOMAN, Helmy F.: *Homenaje a Alejo Carpentier, Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York: Las Americas Publishing, 1970, pp. 385-438.

WYERS WEBER, Frances: «*El acoso: la guerra del tiempo de Alejo Carpentier*», en MÜLLER BERGH, Klaus: *Asedios a Carpentier: once ensayos críticos sobre el novelista cubano*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972, pp. 147-164.

YOUNG, Richard A.: *Carpentier: El reino de este mundo. Critical Guides to Spanish Texts 34*, Londres: Grant & Culter, 1983.

-----: «El reino de este mundo y la producción del espacio histórico», en COLLARD, Patrick; MAESENEER, Rita de (coords.): *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*, Amsterdam & New York: Rodopi, 2004, pp. 131-141.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

ACOSTA, Leonardo: *Música y descolonización*, La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982.

ALONSO, Silvia (coord.): *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*, Madrid: Arco Libros, 2002.

ALVAR, Manuel: «La turbada historia de la palabra ensayo», *Dispositio*, 22-23/8, 1983, pp. 145-168.

ANDERSON, Benedict: *Comunidades imaginarias. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

ANDERSON IMBERT, Enrique: «Los domingos del profesor», en GÓMEZ MARTÍNEZ, José Luis (coord.): *Teoría del ensayo*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1981, pp. 105-106.

APEL, Willie: *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge: Harvard University Press, 1982.

ARCHER-STRAW, Petrine: *Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, New York: Thames & Hudson, 2000.

ARENAS, Reinaldo: *Antes que anochezca*, Barcelona: Tusquets Editores, 1992.

ARÉVALO, Rodrigo de: «Vergel de los príncipes», en PENNA, M. (ed.): *Prosistas castellanos del siglo XV*, vol. I. Madrid: BAE, CXVI, 1964.

ARISTÓTELES: *De mundo*, FORSTER, Edward Seymour (ed.), Oxford: The Clarendon Press, 1914.

-----: *Problemas*, SÁNCHEZ MILLÁN, Ester (intr., trad. y notas), Madrid: Editorial Gredos, 2004.

-----: *Política*, GARCÍA GUAL, Carlos (intr.), AZCÁRATE, Patricio de (trad.), Madrid: Espasa-Calpe, 2006.

AULLÓN DE HARO, Pedro: «El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros», en ADSUAR, María Dolores; CERVERA, Vicente; HERNÁNDEZ, Belén; (coords.): *El ensayo como género literario*, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2005.

BARONE, Orlando: *Diálogos Borges-Sábato*, Buenos Aires: Emecé, 1996.

BENSE, Max: «L' assaig com a forma», *Breviaris*, 3, València: PUV, 2004.

BERNHART, Walter; SCHER, Steven Paul; WOLF, Werner: *Word and Music Studies Defining the Field*, Amsterdam: Rodopi, 1999.

BLACKING, John: *¿Hay música en el hombre?*, Madrid: Alianza Editorial, 2006.

BLEZINCK, Donald W.: «El ensayo español del siglo XVI al XX», en GÓMEZ MARTÍNEZ, José Luis (coord.): *Teoría del ensayo*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1981, pp. 106-107.

BORGES, Jorge Luis: *El Aleph*, Madrid: Alianza Editorial, 2009.

BROWN, Calvin S.: *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Athens: University of Georgia Press, 1948.

CABRERA INFANTE, Guillermo: *Mea culpa*, Barcelona: Plaza Janés, 1992.

CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo*, Barcelona: Alianza Editorial, 1985.

CARO BAROJA, Julio; TEMPRANO, Emilio: *Disquisiciones antropológicas*, Madrid: Ediciones Istmo, 1985.

CASAS, Arturo: «Breve propedéutica para el análisis del ensayo», ÁLVAREZ, Rosario; VILAVEDRA, Dolores (eds.): *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero*, Universidade de Santiago de Compostela, t. II, pp. 315-327, 1999, [online]: <<http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/casas.htm>>.

CASTANY, Bernat: «Comunidades imaginarias, de Benedict Anderson», *Konvergencias: Revista de Filosofía y Culturas en Diálogo*, 14, 2007, s.p.

CASTELLANOS, Jorge: *Cultura afrocubana. 1. El negro en Cuba 1942-1844*, Miami: Ediciones Universal, 1988.

CERVERA, Vicente; HERNÁNDEZ, Belén; ADSUAR, María Dolores: *El ensayo como género literario*, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2005.

CESERANI, Remo: *Introducción a los estudios literarios*, Barcelona: Crítica, 2004.

CHADWICK, H.M & N.K: *The Growth of Literature*, Cambridge: Cambridge UP, 1940.

CHORNIK, Katia: *The role of music in selected novels and associated writings of Alejo Carpentier: primeval expression, structural analogies and performance*, Londres: The Open University, 2010.

CORTÁZAR, Julio: *Confieso que he vivido y otras entrevistas*, Buenos Aires: LC Editor, 1995.

-----: *Rayuela*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995[b].

CROCE, Benedetto: *Aesthetic: as Science of Expression and General Linguistics*, Boston: Nonpareil, 1983.

DAYAN, Peter: *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida*, Aldershot: Ashgate Publishing, 2006.

DE LAS CASAS, fray Bartolomé: *Brevisima relación de la destrucción de las Indias*, Madrid: Cátedra, 2013.

DÍAZ AYALA, Cristóbal: *La música cubana: del areyto a la nueva trova*, Florida: Ediciones Universal, 1993.

DI BENEDETTO, Matías: «Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar de Fernando Ortiz: ¿un ensayo vanguardista?», *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, del 7 al 9 de mayo de 2012*, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2012, pp. 1-6.

ECKERMAN, Johann Peter: *Conversaciones con Goethe*, Barcelona: Acantilado, 2005.

ECO, Umberto: *El lector modelo*, Barcelona: Lumen, 1987.

ESCOBAR TRUJILLO, María Adelaida: «De alimento a poesía: la identidad cubana en "Paradiso" de José Lezama Lima», *Perífrasis*, 3/ 5, 2012 , págs. 65-80

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: *Sumario de la Natural Historia de las Indias*, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1950.

FERRERO, Luis: *Ensayistas costarricenses*, en GÓMEZ MARTÍNEZ, José Luis (coord.): *Teoría del ensayo*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1981, pp. 114-115.

FUENTES, Carlos: *Terra nostra*, Barcelona: Seix Barral, 1975.

-----: *El abrazo de las culturas*, *El País*, 25 de noviembre de 1994 [online]: http://elpais.com/diario/1994/11/25/sociedad/785718019_850215.html.

GARCÍA MIRANDA, Carlos: «Una lectura crítica De la Conquista a la Independencia de Mariano Picón Salas», *Letras*, 77, 111-112, 2006, pp. 175-187.

GARGATAGLI, A.: *Jorge Luis Borges y la traducción*, Barcelona: Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 1994.

GÓMEZ, Zoila: *Amadeo Roldán*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.

GÓMEZ MARTÍNEZ, José Luis: *Teoría del ensayo*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1981.

GORGA, Gemma: «Ecos sanjuanistas en la poesía última de Clara Janés», *Dicenda*, 26, 2008, pp. 83-100.

GUILLÉN, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona: Tusquets, 2005.

GUILLÉN, Nicolás: *El son entero. Cantos para soldados y sones para turistas*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1974.

-----: *Sóngoro Cosongo y otros poemas*, Madrid: Alianza Editorial, 1981.

-----: *El gran zoológico*, Londres: Mango Publishing, 2002.

GULLÓN, Ricardo: *El ensayo como género literario*, en GÓMEZ MARTÍNEZ, José Luis: *Teoría del ensayo*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1981, pp. 118-119.

GUMILLA, Joseph: *Historia natural, civil y geográfica de las naciones situadas en las riberas del río Orinoco*, Tomo I, Barcelona: Imprenta de Carlos Gilbert y Tutó, 1791.

HAJJAJ, Karima: «Crónica y viaje en el Modernismo Enrique Gómez Carrillo y "El encanto de Buenos Aires"», en *Anales de Literatura hispanoamericana*, 23, 1994, pp.27-42.

HERNÁNDEZ, Felisberto: *Nadice encendía las lámparas*, Madrid: RM Perfiles, 2009.

-----: *Las hortensias y otros relatos*, Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010.

HERNÁNDEZ BALAGUER, Pablo: *Breve historia de la música cubana*, California: Editora del Consejo Nacional de Universidades, Universidad de Oriente, 1964

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio: *Las palabras de moda*, Murcia: EDITUM, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2006.

HORMIGOS, Jaime: «La creación de identidades culturales a través del sonido», *Comunicar*, 34/ XVII, 2010, pp. 91-98.

HORNBOSTEL, Erich Moritz: *African negro music*, African: Journal of the International African Institute 1(1), pp. 30-62, Oxford, 1928.

IBARRA, Jorge: «La herencia científica de Fernando Ortiz», *Revista Iberoamericana*, 152-53, 1990, pp. 1339-1351.

ISIDORO DE SEVILLA: *Etimologías*, OROZ RETA, José; MARCOS CASQUERO, Manuel-A (trad. y notas), DÍAZ, Manuel C. (introd.), Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.

JAIMES, Héctor: *La reescritura de la historia en el ensayo hispanoamericano*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2001.

JARAUTA, Francisco: *Para una filosofía del ensayo*, en ADSUAR, María Dolores; CERVERA, Vicente; HERNÁNDEZ, Belén (coord.): *El ensayo como género literario*, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2005, pp. 37-43.

J. ANDERSON, Beverly: *Music of the Caribbean*, Nueva York: The McGraw-Hill Companies, Inc., College Custom Series, 1996.

KAZMIERCZAK, Marcin: *La metafísica idealista en los relatos de Jorge Luis Borges*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 2001.

KURZ, Andreas: «Cómo Goethe inauguró la era de la literatura mundial y europeizó la cultura universal», *Caja Negra*, 6, 2007, pp. 41-50.

LAGO, Alonso: «El Cid en la poesía de Víctor Hugo», *Boletín de la Institución Fernán González*, 151/ 41, 1962, pp. 357-375.

LEÓN, fray Luis de: *Exposición del libro de Job*, GARCÍA, Félix (ed.), Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. [online]: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/exposicion-del-libro-de-job--3/>

LEYMARIE, Isabel: *Músicas del Caribe*, GARCÍA MIRANDA, Pablo (trad.), España: Akal Ediciones, 1998.

LEZAMA LIMA, José: *La expresión americana*, Montevideo: Arco, 1969.

-----: «La totalidad hechizada», en *Obras Completas* Tomo II, Madrid: Aguilar, 1977.

LLADE, Martín: «La consagración de la primavera de Igor Stravinsky», *Melómano*, Revista de Música Clásica, 2015, s.p., [online]: <<http://orfeoed.com/melomano/2012/articulos/claves-para-disfrutar-de-la-musica/grandes-obras/la-consagracion-de-la-primavera-de-igor-stravinski/>>.

LÓPEZ ÁLVAREZ, Luis: *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*, Madrid: Magisterio español, 1974.

LÓPEZ DE JESÚS, Lara Ivette: *Encuentros sincopados. El caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.

LÓPEZ-PASARÍN BASABE, Alfredo: «En torno a la vida de Don Quijote y Sancho, de Unamuno: cuestiones de hermenéutica», *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno*, 47, 2009, pgs 53-67.

LUCÁCKS, Georg: *El alma y las formas y la teoría de la novela*, Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1975.

MANUEL, Peter: *Caribbean currents. Caribbean music from rumba to reggae*, Filadelfia: Temple University Press, 1995.

MARICHAL, Juan: *Cuatro fases de la historia intelectual latinoamericana 1810-1970*, Madrid: Cátedra/ Fundación Juan March, 1978.

MARTÍ, José: *Ismaelillo, Versos Libres, Versos Sencillos*, SERNA, Mercedes (ed.), Madrid: Clásicos Hispanoamericanos, 2014.

MARTÍNEZ, Guillermo: *De la palabra hablada a la palabra escrita: mito, fábula y adivinación en Oh mio Yemaya, de Rómulo Lachantañeré, Cuentos negros de Cuba de Lydia Cabrera y Cuentos y leyendas negras de Cuba de Ramón Guirao*, New York: ProQuest, 2008.

MATAMORO, Blas: «El teclado de Felisberto», *Dossier Felisberto Hernández*, Ediciones del Sur, 2003, [online]: <<https://es.scribd.com/doc/239804851/Autores-Varios-Felisberto-Hernandez-Dossier-Ediciones-Del-Sur>>

MATCH DE VERA, Elvira: *El ensayo contemporáneo en Venezuela*, Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1994.

MCCOMBIE, Elizabeth: *Mallarme and Debussy: Unheard music, unseen text*, Oxford: Clarendon. Press, 2003.

MONDOLFO, Rodolfo: *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1981.

MONTAIGNE, Michel de: *Ensayos de Montaigne seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día*, Tomo II, Buenos Aires: Biblioteca Virtual Universal, 2003.

-----: *Ensayos II*, Madrid: Cátedra, 2008.

MONTANER, Carlos Alberto: *Informe secreto sobre la Revolución Cubana*, Madrid: Ediciones Sedmay, 1976.

MONTERO HONORATO, M^a del Pilar: «Armonía y ritmos musicales en Aristóteles», *Memorias de Historia Antigua*, núm. 10, 1989, pp. 45-72.

MOORE, Robin: *Music and Revolution: cultural change in Socialist Cuba*, California: University of California Press, 2006.

MOREJÓN, Nancy: «Conversación con Nicolás Guillén», en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, La Habana: Casa de las Américas, 1994.

MORÓN ARROYO, Ciriaco: *Unamuno y Hegel*, en BUSTOS, Eugenio (coord.): *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Vol. 2, 1982, pp. 311-318.

NERUDA, Pablo: *Confieso que he vivido*, Barcelona: Seix Barral, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich: *El ocaso de los ídolos*, Madrid: Edimat Libros, 2004.

ONFRAY, Michel: *Las saibudrías de la antigüedad, Contrahistoria de la filosofía*, I, Barcelona: Anagrama, 2006.

-----: *El cristianismo hedonista, Contrahistoria de la filosofía II*, Barcelona: Anagrama, 2007.

OROVIO, Helio: *Diccionario de la música cubana*, La Habana: Letras Cubanas, 1981.

ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, Madrid: Aguilar, 1975.

-----: *El espíritu de la letra*, Madrid: Cátedra, 1985.

-----: *La deshumanización del arte*, Madrid: Alianza Editorial, 2004.

ORTIZ, Fernando: «Los factores humanos de la cubanidad», *Revista Bimestre Cubana*, 2, 1940, pp. 161-186.

-----: «Wilfredo Lam y su obra vista a través de significados críticos», *Cuadernos de Arte*, 1, 1950, s.p.

-----: *Los instrumentos de la música afrocubana*, La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1955.

-----: «Cubanidad y cubanía», *Islas*, vol. IV, 2, 1964, pp. 91-96.

-----: *La música afrocubana*, Madrid: Biblioteca Júcar, 1975.

-----: *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Madrid: Música Mundana, 1998.

-----: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid: Cátedra, 2002.

OVIEDO, José Miguel: *Historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid: Alianza Editorial, 1991.

PAU, Antonio: *Felisberto Hernández. El tejido del recuerdo*, Madrid: Editorial Trotta, 2005.

PAZ, Octavio: *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

-----: *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

PÉREZ DE ARCE, José; GILI, Francisca: «Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana», *Revista Musical Chilena*, LXVII, 2013, 219, pp. 42-80.

PICÓN-SALAS, Mariano: *Pequeña confesión a la sordina*, Obras Selectas, Madrid: Ediciones Edime, pp. IX-XV, 1953.

-----: *De la conquista a la independencia*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

PLATÓN: *Timeo*, Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1999.

PÖLTNER, Günther: «La idea de Richard Wagner de la obra de arte total», *Themata*, 30, 2003. pp. 171-185.

POZUELO YVANCOS, José María: «El género literario “ensayo”», en ADSUAR, María Dolores; CERVERA, Vicente; HERNÁNDEZ, Belén; (coord.): *El ensayo como género literario*, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2005, pp. 179-191.

PRIETO, Eric: *Listening in: Music, Mind, and the Modernist Narrative*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.

QUINTERO RIVERA, Ángel G.: *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1999.

RAMOS, Ángel: *Desencuentros de la modernidad en América latina en el siglo XIX*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

REYES, Macías; PEÑA, Frómata: «Fernando Ortiz: ciencia, conciencia y paciencia», *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, 9, 2010, s.p., [online]: <www.eumed.net/rev/cccss/09/>

RIBAS, Pedro: «Unamuno lector de Hegel», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 29, 1994, pp. 111-122.

-----: «Unamuno y Shopenhauer, el mundo onírico», Alicante: *Anales de literatura española*, 12, 1996, pp. 101-114.

RICO, Francisco: *El pequeño mundo del hombre*, Madrid: Castalia, 1970.

ROCKER, Susana: *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1992.

RODRÍGUEZ CUERVO, Marta: *Tendencias de lo nacional en la creación instrumental cubana contemporánea (1947-1980)*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002.

RODRÍGUEZ FEO, José: *Mi correspondencia con Lezama*, La Habana: Ediciones Unión, 1989.

RODRÍGUEZ GENOVÉS, Fernando: *La escritura elegante. Narrar y pensar a cuento de la filosofía*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2004.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: «La nueva novela latinoamericana», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México: Colegio de México, 1970, pp. 47-63.

-----: *Narradores de esta América*, vol. 1, Montevideo: Editorial Alfa, 1969.

ROJAS, Rafael: *El estante vacío mundo. Literatura y política en Cuba*, Barcelona: Anagrama, 2009.

ROJAS DE PERDOMO, Lucía: «Antropología de la música. La hermenéutica de la música amerindia y sus ancestros asiáticos», *Pensamiento y cultura*, 8/ 1, 2005, pp. 207-232.

ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Escritos sobre música*, Valencia: Colección estética & crítica, 2007.

RUIZ, Juan: *Libro de buen amor*, MICHAUD, Louis (ed.), París: Sociedad de Ediciones, 1910.

RULFO, Juan: *Las seiscientas apotegmas*, Madrid: Bibliófilos Españoles, 1923.

RUTHERFORD, John: *La Regenta y el lector cómplice*, Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1988.

SAKURAI, Tetsuo: *The classification of musical instruments reconsidered*, Kokuritsu minzokuyaku hakubutsukan, 6 /4, pp. 824-832.

SÁNCHEZ DE FUENTES, Eduardo: *Prólogo a Emilio Grenet*, La Habana: Popular Cuban Music, 1939.

SALVETTI, Guido: *Historia de la música. 10. El siglo XX*, Madrid: Turner Música, 1986.

SCHAEFFER, Jean-Marie: *¿Qué es un género literario?*, Madrid: Ediciones Akal, 2006.

SCHER, Steven P.: *Verbal Music in German Literature*, New Haven: Yale University Press, 1968.

-----: *Essays on Literature and Music*, WOLF, Werner (ed.), Amsterdam: Rodopi, 2004.

SCHLEGEL, Friedrich: *Kritische Ausgabe*, Munich, Paderborn y Viena: Ernst Behler, 1967.

SCHMIDT-CRUZ, Cynthia: «De Buenos Aires a París: los cuentos de Julio Cortázar y la reformulación de su identidad cultural», en SEVILLA ARROYO, Florencio; ALVAR EZQUERRA, Carlos (coords.): *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3, Madrid 6-11 de julio de 1998, 2000, pp. 411-419.

SERNA, Mercedes: *Poesía colonial hispanoamericana (siglos XVI y XVII)*, Madrid: Cátedra, 2004.

-----: «Hispanismo, indigenismo y americanismo en la construcción de la unidad nacional y los discursos identitarios de Bolívar, Martí, Sarmiento y Rodó», *Philologia Hispalensis*, 25, 2011, pp. 201-217.

SNYDER, John: *Prospects of power: Tragedy, Satire, the Essay and the Theory of Genre*, Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 1991.

SOUSA CORREA, Delia da (ed.): *Phrase and subject: studies in literature and music*, Oxford: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2006.

STAROBINSKI, Jean: «¿Es posible definir el ensayo?», *Cuadernos hispanoamericanos*, 575, 1998, pgs. 31-40.

TOULMIN, Stephen: *Cosmópolis: el transfondo de la modernidad*, Barcelona: Ediciones Península, 1990.

UNAMUNO, Miguel de: *En torno al casticismo*, Madrid: Espasa Calpe, 1991.

-----: *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid: Alianza Editorial, 2004.

URALES, Federico: *La evolución de la filosofía en España*, Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 1968.

VALLE-INCLÁN, Ramón del: *Sonata de estío*, La Habana: Instituto Cubano del Libro (Cocuyo), 1970.

WELLES, Orson; ESTRIN, Mark W.: *Orson Welles: Interviews*, Mississippi: University Press of Mississippi, 2002.

WOOLF, Virginia: *Una habitación propia*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 2008.

RESUMEN

La proliferación de escritos teóricos e investigaciones en torno la figura de Alejo Carpentier y su novelística se hizo hecho notorio a lo largo de los años 80 e inicios de los años 90. No obstante, y tras un aplacamiento de la fiebre carpenteriana en los últimos años del siglo pasado, cabe apuntar que resulta pobre y exiguo el número de acercamientos de tipo interdisciplinario que se han practicado para con la ensayística de índole musicológica del autor. Con el presente proyecto procedemos, por un lado, a diseccionar, analizar y presentar el ensayo musicológico de Alejo Carpentier, cuya importancia, como una significativa parte de la ensayística general del autor cubano, ha sido devaluada por los integrantes del aparato crítico; y a examinar, por otro lado, cómo el ensayo musicológico sirve al autor como teoría programática para la consolidación de su novelística ulterior. Procederemos, asimismo, a un ejercicio de intertextualidad relacionando *La Música en Cuba*, *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, *Del folklorismo musical*, *América Latina en su música* y *Los orígenes de la música y la música primitiva* con variadas novelas de Carpentier donde también se desarrollan y se hermanan los conceptos de música, transculturación, aculturación y nacionalismo, entre otros.

ABSTRACT

The popularization of essays and theories that deal with Carpentier took place throughout the 80's and early 90's. However, after a smooth fever about Carpentier in the recent years of the last century, the number of such interdisciplinary approaches, which have already been made to the musical essays of the author, is, by far, poor and meagre. With this project we proceed, on the one hand, to dissect, analyze and present Carpentier's musical essays, the importance of which, as a significant part of the general essays by the Cuban author, has so far devalued by the members of the critical apparatus; and to examine, on the other hand, how the musical essay is used by the author as a programmatical theory for the consolidation of his subsequent narrative. We will also proceed to an exercise in intertextuality linking *La música en Cuba*, *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, *Del folklorismo musical*, *América Latina en su música* and *Los orígenes de la música y la música primitiva* with various other novels by Carpentier, which also develop and connect concepts such as music, transculturation, acculturation and nationalism, among others.

AGRADECIMIENTOS

El infierno está lleno de músicos aficionados.

GEORGE BERNARD SHAW

El tiempo de redacción de esta tesis doctoral se inscribe en el marco de duración de una ayuda de carácter estatal para la contratación de personal investigador novel (FI-DGR) que me fue concedida a 6 de febrero de 2012, en la víspera -feliz chanza del destino- de mi vigésimo séptimo aniversario. William Shakespeare acuñó aquello de que el destino baraja las cartas, pero nosotros las jugamos. El doctorando del presente proyecto, poco ducho en hados, profecías y tal índole de habladurías, aceptó su carta y decidió embarcarse en este odiseico periplo de tres años a través del vastísimo piélago de bibliografía crítica, literatura cubana, pentagramas y ensayos musicológicos relacionados con el autor. Hoy, tres años después, tocamos tierra y echamos anclas de modo definitivo en puerto itaquiano, acaso como el soldado raso del cuento *Semejante a la noche*, de vuelta de la incendiada Troya. El viaje (ojalá no el último), arduo e intrincado por momentos, ha llegado a su fin gracias a todos los miembros de la tripulación, también ellos, bienaventurados protagonistas de esta alegre travesía que finaliza.

Quisiera agradecer, en primer lugar, a la directora de esta tesis, la Dra. Mercedes Serna, más allá de su labor capitaneadora -indicó atajos, confirmó la ruta y enderezó el rumbo-, su paciencia, entusiasmo y generosidad.

También a mis padres, Guillem Garí y Margarita Barceló, su fe ciega y embriagadora para con mi persona, permanente a lo largo de estos treinta años, la cual ha sido de un valor incalculable en aras de alcanzar Ítaca de cuerpo entero. Lo mismo para mis hermanas, Cati y Marga. La segunda, por cierto, inicia esta año su propio periplo, arduo también, en el océano frecuentado por Homero, Virgilio, Sófocles y Cicerón.

Todos mis amigos, unos más que otros, también merecen una alusión especial, en estos preliminares, por su incansable apoyo y estoicismo, esencialmente, los miembros de mi laboratorio musical, Alejandra Pizarnik Band; Arnau Julià, Gisela Villamayor y, muy en particular, Xavi Borja, quien me siguió de cerca en mis más importantes maniobras

náuticas y quien sugirió, sabio él, ideas y propuestas con el fin de sortear áreas tormentosas e indómitos islotes poblados por impúdicas sirenas. Lo mismo para Jose Carlos Grima, Xavi Casas, Paloma Arroyo, Toni Sánchez, Anaïs Oliveiros, Leti Simó, Gaston Gilabert, Matthias Raab, María Garí y Christian Snoey.

Mención aparte merece Daniel Sanz que se embarcó hace poco más de un año en esta travesía, y que me ha socorrido en la intemperie e infundado arrojo incansablemente. Él, de hecho, me salva, día a día, en todos los sentidos que un hombre puede ser salvado.

Finalmente, quisiera reconocer a mi abuela su cálido e incondicional cariño. Esta tesis es la tácita prueba de que nada muere ni envejece realmente. Estamos eternamente de vuelta a nuestros tiempos primeros, a nuestros ancestros, que nos hablan y alumbran en el recuerdo. Su sabiduría remonta sagaz el acaudalado río de los tiempos y, hoy, se hace palabra en forma de música, literatura y conocimiento.

Barcelona,

7 de febrero de 2015