

Umbrales sonoros

Música y transculturación en la obra temprana de Alejo Carpentier

Autor:

Maxey, Bryce

Tutor:

Ramos, Julio

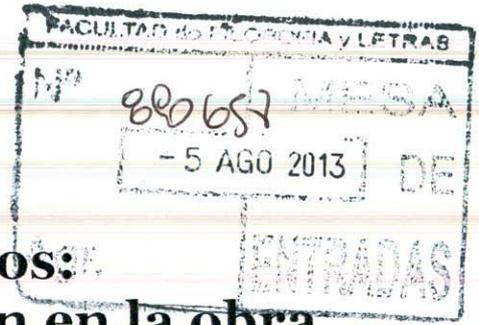
2013

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas Española y Latinoamericana.

Posgrado

Tesis
19-3.1

Tesis 19-3-1



Umbrales sonoros: Música y transculturación en la obra temprana de Alejo Carpentier



Los tres músicos, Pablo Picasso, 1921

Maestrando: Bryce Maxey
Director: Dr. Julio Ramos, University of California, Berkeley

Maestría en Literaturas Latinoamericana y Española
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SECRETARÍA DE INVESTIGACIONES

Para Alejandro

Índice

Agradecimientos	4
Alejo Carpentier y la música	6
Textos musicales	9
El corpus	10
Música y transculturación: Estudios y debates	12
Estudios canónicos	12
La transculturación	14
<i>Filosofía de la nueva música</i>	18
Lo ancestral y lo moderno	22
Carpentier y Adorno	24
Historia y ficción en <i>La música en Cuba</i>	27
Sobre la forma ensayo	28
El “relato”	30
El ensayo como ficción cultural	34
El prefacio	35
Un ensayo diferente y definitivo	36
Una historia continua	38
Efectos de <i>La música en Cuba</i> sobre la narrativa de Carpentier	41
Música ritual y sonoridad mecánica en “Histoire de lunes”	43
<i>La Rebambaramba</i>	45
“Liturgia” y “Mari-Sabel”	47
“Histoire de lunes”	49
Tema A	52
Transición I	54
Tema B	56
Transición II y silencio	58
Tema A y coda	60
Lo moderno, lo ancestral y el tiempo	61
La visión de las culturas	66
Contrapunteo litúrgico-popular: Transculturación musical en “Oficio de tinieblas”	70
<i>La música en Cuba</i> como momento bisagra	71
La forma musical	73
El <i>Réquiem</i> de Mozart	75
“Introitus” y “Kyrie Eleison”	76
“Sequentia”	77
De Profundis: <i>La sombra</i>	80
Carnaval	83
“Confutatis”	84
“Agnus Dei”	85
“Communio” y “Te Deum”	87
Conclusiones	88
Bibliografía	92
Apéndice	96

Agradecimientos

Quisiera agradecer en primer lugar a mi director, el Dr. Julio Ramos, quien me inspiró y apoyó enormemente en todo el proceso de la preparación, redacción y edición de esta tesis. Sin su ayuda, habría sido imposible. También a todos los profesores que tuve el placer de conocer como alumno de la Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana. Gracias a la Dra. Claudia Torre y a la Dra. Marcela Fushimi por su apoyo en el taller de escritura de tesis. A la Dra. Celina Manzoni por sus sugerencias y a la Dra. Claudia Román por su ayuda como secretaria académica de esta Maestría.

A todos los compañeros que me ayudaron en los últimos años de diversas maneras. En especial a María Miranda y a Agustín Hidalgo Johnson por alentar, cuestionar, enseñar e inspirarme en este proyecto.

Por último, a Noemí Susana Sáez por su ayuda en la edición de este trabajo y a Alejandro Poveda, a quien dedico esta tesis.

Pero, déjeme escuchar la música.

ALEJO CARPENTIER

Os sons afinados pela cultura, que fazem a música, estarão sempre dialogando com o ruído, a instabilidade, a dissonância. Aliás, uma das graças da música é justamente essa: juntar, num tecido muito fino e intrincado, padrões de recorrência e constância com acidentes que os desequilibram e instabilizam. Sendo sucessiva e simultânea (os sons acontecem um depois do outro, mas também juntos), a música é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo. Desiguais e pulsantes, os sons nos remetem no seu vai-e-vem ao tempo sucessivo e linear mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente.

JOSÉ MIGUEL WISNIK

Capítulo I:

Alejo Carpentier y la música

...abrid el concierto...

ALEJO CARPENTIER

Conocido principalmente por *El reino de este mundo* (1949) y sus novelas más editadas durante el *boom* latinoamericano como *Los pasos perdidos* (1954) y *El siglo de las luces* (1962), Alejo Carpentier (1904-1980) no solo se dedicó a la narrativa. Algunas de sus facetas que suelen ignorarse son las de musicólogo, historiador, músico e incluso compositor. En una entrevista de 1964 titulada “Confesiones sencillas de un escritor barroco”, declara lo siguiente: “Considero que todo escritor debe tener conocimiento de un arte paralelo; (...) la música está presente en toda mi obra” (Carpentier, 1964: 14). Esta afirmación resalta la centralidad de la música en toda su escritura, si bien ella se presenta de modos diversos en su inmensa obra, constituida por una gran cantidad de géneros variados.

El número de ensayos y crónicas que Carpentier escribió a lo largo de su vida sobre la música es abrumador. Los tres grandes tomos publicados por la editorial Siglo Veintiuno titulados *Ese músico que llevo dentro* en los años ochenta representan tan solo una selección que excluye más de 2.000 crónicas, poniendo en evidencia hasta qué punto este autor se desempeñó como musicólogo. Zoila Gómez García, prologuista de esta edición de *Ese músico que llevo dentro*, señala algunas dificultades de recorte que se le presentaron al momento de compilar los tomos:

Nos dimos a la tarea de revisar periódicos y revistas en las que Carpentier ha sido colaborador habitual o eventual, para seleccionar los artículos propiamente musicales dentro de su vasta obra. Y la idea original de publicar *todo* lo que ha escrito de música tuvo que variarse ante el impresionante volumen de su producción. Decidimos incluir lo que se encuentra en bibliotecas y archivos cubanos, en total 195 artículos (...) aun a sabiendas de que en Caracas quedan más de 2.000 artículos, publicados en la columna “Letra y Solfa” del diario *El Nacional*, en los que seguramente se encuentran valiosísimos materiales. (Carpentier, 1987: 10)

Al yuxtaponer su obra narrativa con sus escritos sobre la música—reflexiones teóricas y artículos sobre instrumentos, avances tecnológicos, compositores e intérpretes—aquella palidece frente a estos.

Al considerar sus variadísimas reflexiones musicales en relación con sus escritos ficcionales, es posible percibir un sinfín de correspondencias. *La música en Cuba*, originalmente publicado en 1946 pero reeditado en el tercer tomo de *Ese músico que llevo dentro*, podría considerarse una de sus obras magistrales: la cima de sus investigaciones sobre la música, un minucioso estudio de su historia en Cuba. Rebelándose contra la forma breve de la crónica, Carpentier entrega un largo y detallado ensayo que busca abarcar la historia de la música cubana de manera diacrónica.

La música y la literatura son dos artes que en Carpentier se cruzan, nutriéndose una de la otra. Por momentos se fusionan, pero por otros se ponen en evidencia problemáticas teóricas de transposición, donde las fronteras que separan estas dos artes “paralelas” en su obra pasan a un primer plano. Al tener amplio conocimiento en ambos campos, el autor percibe vínculos que aprovecha para sumar planos semánticos—dimensiones que vuelven su obra más profunda pero acaso de difícil acceso para aquellos que desconozcan ciertos aspectos de teoría musical y de la historia de la música occidental. Ana María Ochoa Gautier en su ensayo “Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America” destaca el papel de Carpentier como escritor por un lado, y por el otro como figura que fusiona musicología y etnomusicología, señalando que el autor no solo trabaja con lo que podría considerarse música “alta” (es decir académica, vanguardista, sacra o clásica), sino también con las músicas populares y folclóricas. Observa lo siguiente a propósito de intelectuales como Carpentier: “Many of these individuals dealt both with the classical *avant garde* and the traditional/popular, thus eliding, in their own work, the division between musicology as the study of Western classical music and ethnomusicology as the study of traditional non-Western musics” (Ochoa Gautier, 2006: 816).

El gusto musical de Carpentier se percibe en *La música en Cuba* y en sus crónicas, abarrotadas de reseñas y juicios de valor a veces más y otras veces menos sutiles. Con respecto a la música “clásica” occidental, admira a ciertos compositores barrocos como Bach y Pachelbel y a clásicos como Mozart y Beethoven¹. Critica el sentimentalismo de los románticos, pero rescata a algunos como Chopin y Liszt, y sobre todo a ciertos impresionistas de fines del siglo XIX

¹ De hecho, escribe *El acoso* siguiendo la forma de una sinfonía de Beethoven.

como Debussy y Wagner. En cuanto al siglo XX, se apasiona por compositores europeos como Ígor Stravinski² y latinoamericanos, a quienes llega a conocer personalmente y con los cuales colabora, como Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla y Heitor Villa-Lobos. A diferencia de Theodor W. Adorno, Carpentier parece entusiasmarse más frente al advenimiento del jazz (aunque también lo critique) y el paulatino ingreso de elementos provenientes del folclore y la música popular en la música culta, argumentando que estos factores amplían el repertorio de instrumentos y de posibilidades sonoras.

En el caso de Cuba en particular, sostiene que hasta el siglo XIX la música culta generalmente se emparentó con la eclesiástica. En *La música en Cuba*, muestra cómo, a medida que transcurren los siglos, la música popular cubana—con fuertes raíces africanas—empieza a ejercer una influencia sobre la música culta-eclesiástica. Este movimiento refleja artísticamente un concepto central para Carpentier, la *transculturación*, término acuñado por Fernando Ortiz en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940).

En la obra narrativa de Carpentier abundan compositores (véase *Concierto barroco*), musicólogos (*Los pasos perdidos*) y eruditos aficionados a la música (por ejemplo el dictador de *El recurso del método*). Proliferan los pasajes que describen espacios poblados de instrumentos, y generalmente éstos se hallan en condiciones lamentables, deteriorados por la humedad y los años, olvidados entre viejos trastos dentro de casas en ruinas³. También, en casi todos sus cuentos y novelas, intercala letras que provienen de canciones, “citando” viejos romances, coplas o comparsas, una técnica que tiene funciones múltiples. Su léxico incorpora numerosos términos propios de la música, y constantemente aparecen comparaciones, símiles y metáforas que contrastan un elemento ajeno a la música con otro propio de la misma. Su prosa se nutre además de técnicas poéticas y musicales, muy seguido cobrando sonoridad propia. Harold Gramatges opina en su “Preludio para el Prefacio” a una reedición de *La música en Cuba* que “nunca antes un escritor utilizó la referencia musical con tal vehemencia” (Carpentier, 1983: 207).

Guillermo Cabrera Infante en un capítulo de su obra monumental *Tres Tristes Tigres* hace un pastiche de la escritura de Carpentier, imitando su estilo y escritura. En el epígrafe de este capítulo, se lee: “Debe leerse en el tiempo que dura la audición de *Pavane pour une infante défunte*, a treinta y tres revoluciones por minuto” (Cabrera Infante, 1967: 241). El chiste de

² Pone el título *La consagración de la primavera* a una de sus últimas novelas.

³ La arquitectura es otra disciplina que, como la música, aparece fuertemente en la obra de Carpentier.

Cabrera Infante de cronometrar el tiempo que lleva la lectura de un texto de Carpentier con una composición de Ravel ridiculiza el intento constante por parte de Carpentier de juntar música y escritura, o música y lectura.

Si bien el pastiche de Cabrera Infante lleva al extremo la integración de la música en la obra narrativa de Carpentier, en algunos casos la música surge como un procedimiento estructural con una función dominante que subordina las demás funciones. Según diversos críticos, las estructuras de algunas de sus obras como "Viaje a la semilla", *El reino de este mundo*, *El acoso* y *El siglo de las luces* buscan acercarse a formas de composiciones musicales: "La estructura de algunas de sus obras (...) se vincula a "formas" musicales en su interno devenir espacial. También títulos como *Concierto barroco* y *La consagración de la primavera* perfilan alusiones directas" (Carpentier, 1983: 207).

Textos musicales

A fines de los años veinte y a lo largo de los años treinta, Carpentier escribe un sinnúmero de textos para músicos importantes. No se trata de la tarea de un poeta tradicional ya que sus "poemas" (así los llama el propio Carpentier), por lo general inspirados en el imaginario popular afrocubano, tienen una finalidad *sui generis*: los escribe para que luego sean musicalizados por un compositor. Durante su carrera como escritor de "poemas" (que se asemejan más bien a letras musicales) colabora con compositores latinoamericanos como los cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, el brasileño Heitor Villa-Lobos y los europeos: Marius F. Gaillard, Edgar Varèse y Darius Milhaud.

En el prefacio de Hilario González al primer tomo de sus obras completas publicadas por Siglo Veintiuno que se titula "Alejo Carpentier: precursor del "movimiento" afrocubano", el prologuista describe las relaciones entre Carpentier y los compositores con los que colabora en los años treinta. También incluye una entrevista donde Carpentier detalla las dificultades de escribir textos que luego serán musicalizados:

Una cosa es hacer literatura, y otra cosa es escribir textos para un músico. La obra literaria está destinada a la imprenta; debe bastarse de sí misma. Mientras que el texto destinado a inspirar una partitura debe ser completado por la música; debe exigir, por sí mismo, la intervención del comentario sonoro; debe, incluso, tener huecos, destinados a ser llenados con sonidos. Es muy difícil que un compositor logre escribir una obra

maestra con un poema perfecto. Porque se corre el peligro de que el músico sea asesinado por el poema, o que el poema sea asesinado por la música. (Carpentier, 1983: 15)

Sin embargo, Carpentier no se limita solamente a escribir este tipo de poemas o letras. En 1937, en lugar de redactar un texto destinado a ser musicalizado por otro, ahora es él quien se encarga de hacer la musicalización, componiendo una “música incidental” para *La Numancia* de Cervantes que Jean-Louis Barrault presenta en el Théâtre Antoine de París (Carranza Bassetti, 2008: 119). El hecho de que no solo domine los códigos necesarios para escribir un texto literario o periodístico, sino también para componer una partitura—que implica el empleo de lenguaje y códigos propiamente musicales—hace que se convierta, por primera vez, en compositor.

El corpus de este trabajo incluye en primer lugar el ensayo histórico *La música en Cuba* (1946), después el cuento “Histoire de lunes” (1933), y por último el relato “Oficio de tinieblas” (1944).

En el segundo capítulo, se mencionarán algunos de los trabajos canónicos sobre la obra de Carpentier, luego algunas reflexiones teóricas sobre el concepto de la transculturación. Se desarrollará además el contexto histórico e intelectual de la época y específicamente cómo se inserta Carpentier en los debates sobre música y filosofía frente a figuras como Theodor W. Adorno, y por último se harán algunas reflexiones sobre las tensiones entre lo primitivo y lo moderno, una disyuntiva que servirá como eje de análisis tanto para el ensayo como para los dos cuentos que constituyen el corpus.

El tercer capítulo trata el ensayo *La música en Cuba*, donde se investigará por qué se lo ha considerado como una gran “ficción cultural”. Se pondrá en cuestionamiento la apelación por parte de Carpentier a cierto rigor histórico, cuestionando además la autoridad de los saberes modernos. También, se incluirán observaciones sobre cómo las lecturas del autor en tanto historiador y archivista marcan su obra posterior, y de qué modo la preparación y publicación de este gran ensayo juega un papel fundamental en su obra narrativa, que toma otro rumbo en los años cuarenta según la crítica.

El cuarto capítulo se centrará en el cuento “Histoire de lunes”, considerándolo como una pieza musical y analizando su uso de música y sonoridad. También se harán reflexiones sobre dos ejes que pueden considerarse centrales a este trabajo: las relaciones entre las culturas representadas en la ficción (la transculturación literaria) por un lado y por el otro, las tensiones entre lo ancestral y lo moderno que aparecen en el cuento.

Por último, en el quinto capítulo se analizarán estos mismos ejes en “Oficio de tinieblas”. Se considerará de qué modo el cuento se relaciona con “Histoire de lunes” y por qué Carpentier lo considera su primer cuento, si bien había publicado ya antes otros e incluso una novela. Se postulará que “Oficio de tinieblas” sigue la estructura litúrgica del *Réquiem* de Mozart y que puede considerarse una suerte de reescritura de “Histoire de lunes”, donde algunas nociones teóricas de la cultura se acomodan: sobre todo el concepto de *la transculturación*. También se considerará la influencia de la preparación de *La música en Cuba* en el cuento, lo cual hace que “Oficio de tinieblas” diste mucho, tanto estilísticamente como en su trabajo con la historia, de “Histoire de lunes”.

Capítulo II:

Estudios y debates: música y transculturación

Estudios canónicos

Los críticos que han estudiado con mayor insistencia la obra de Alejo Carpentier incluyen a Roberto González Echevarría, Ángel Rama, Alexis Márquez Rodríguez, Klaus Müller-Bergh y más recientemente Anke Birkenmaier. Sin embargo, ninguno analiza profundamente la cuestión de la música, y menos en las obras que constituyen este corpus, que en términos generales han recibido poca atención crítica. Existen algunos trabajos que desarrollan la aparición de la música en otras obras narrativas del autor como *Los pasos perdidos*, *El acoso* y *Concierto barroco*, pero el análisis de estas novelas excede este corpus⁴.

Respecto del ensayo histórico *La música en Cuba*, hay por lo menos dos importantes figuras que lo han estudiado con cierta profundidad: primero, el crítico Timothy Brennan, quien escribe una introducción a la versión en inglés en el año 2001 y segundo, el importante musicólogo cubano Radamés Giro, quien en 2012 publica una nueva edición del ensayo en la editorial cubana Museo de la Música, titulando su edición *La música en Cuba: Temas de la lira y del bongó*.

Alexis Márquez Rodríguez, en su libro *La obra narrativa de Alejo Carpentier* (1970), estudia la redacción de una primera versión de *¡Écue-Yamba-Ó!* durante los nueve días que Carpentier pasa en la cárcel de La Habana. Sus otros trabajos más importantes incluyen: *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier* (1983), *Ocho veces Alejo Carpentier* (1992) y su prólogo a *Los pasos recobrados: ensayos de crítica y teoría literaria* (2003), una serie de estudios publicados por la Biblioteca Ayacucho sobre la obra del autor.

González Echevarría, Ángel Rama y Klaus Müller-Bergh son los que muestran un particular interés en la obra temprana de Carpentier. González Echevarría en su libro *Alejo*

⁴ El crítico y musicólogo colombiano Pablo Montoya recientemente publicó una tesis doctoral titulada *La música en la obra de Alejo Carpentier* (2013).

*Carpentier: el peregrino en su patria*⁵ destaca diferentes períodos en la obra del autor con rasgos distintivos, correspondientes generalmente al lugar desde dónde escribe. Organiza la obra de Carpentier en cuatro etapas. La primera abarca los años veinte y treinta, sobre todo cuando el autor se radica en París. Aquí comenta su obra de sesgo afrocubano y futurista, ejemplificada por su primera novela *¡Écue-Yamba-Ó!*. La segunda etapa empieza después de su vuelta a Cuba en 1939, reconociendo la influencia de unos breves viajes a Haití en 1943 y a México en 1944. En este momento surge la novela corta *El reino de este mundo* y los relatos que más adelante publicará bajo el título de *Guerra del tiempo*. El capítulo central de su estudio se enfoca en *Los pasos perdidos*, novela que Carpentier escribe desde Venezuela, argumentando que pertenece a un momento único por cuestiones estéticas y elecciones narratológicas. Analiza sobre todo las relaciones entre esta novela y un pretexto autobiográfico que nunca llega a publicarse titulado *El libro de la gran sabana*. Por último, destaca una etapa final correspondiente a su regreso a Cuba que incluye las novelas cortas *Concierto barroco* y una suerte de trilogía de novelas vinculadas con la política: *El siglo de las luces*, *El recurso del método* y *La consagración de la primavera*⁶.

Ángel Rama, en “Los productivos años setenta de Alejo Carpentier” de 1981, citando el trabajo de González Echevarría, destaca una periodización un poco diferente que remarca una alternancia en la producción del autor, postulando que existe una oscilación entre momentos de silencio y épocas de auge en su escritura. Rama comprueba su hipótesis señalando la publicación de *¡Écue-Yamba-Ó!*, cuya primera versión aparece en 1927 pero que termina publicándose en 1933 en la Editorial España de Madrid. Después de esta época de escritura, donde además publica una serie de relatos, la década y media que sigue corresponde a lo que llama un período de silencio. Observa específicamente que entre 1939 y 1945, un momento de silencio le es necesario para que pueda reintegrarse a la sociedad cubana tras su larga ausencia, período que precede el despertar de lo que llama su “plenitud narrativa”: “Tanteó la literatura en sus años juveniles, oscilando entre diversos caminos (poesía, crítica, ballet, música, novela social) (...) para encontrar su plenitud en la narrativa a partir de los cuarenta años, en los tres quinquenios de su residencia en Venezuela entre 1945 y 1959” (Rama, 1981: 224). Estos “tres quinquenios” en

⁵ Escribe su estudio primero en inglés (1977) y en 1993 publica una traducción en español. El título en inglés es: *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*.

⁶ La última novela de Carpentier, *El arpa y la sombra* (1979) no figura en el estudio de González Echevarría por razones evidentes: todavía no ha sido publicada en 1977.

Caracas configuran un auge donde Carpentier da a conocer la parte de su obra que más adelante será recuperada por el *boom* latinoamericano en los años sesenta:

El período venezolano, que es el de su edad adulta, registra cinco títulos que convierten a Carpentier en autor capital de la perezosamente llamada “nueva narrativa” hispanoamericana: *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953), *El acoso* (1956), *Guerra del tiempo* (1958) que recupera, entre otros textos, la noveleta (*sic*) publicada en La Habana en 1944, *Viaje a la semilla*, y por último, *El siglo de las luces*, publicado en 1962, pero que estaba completo en 1959 cuando Carpentier se reintegra a Cuba al triunfar la revolución. Si a esta obra narrativa se suma *La música en Cuba* (1946) respondiendo a una investigación cumplida en Cuba y los artículos que han tenido parcial recopilación mucho más tarde en *Letra y solfa* (1975) pero que habían sido escritos en el período venezolano y publicados en el diario caraqueño *El Nacional* durante los años cincuenta, se comprueba la obvia intensidad productiva de estos quince años. (*idem*: 224-225)

El otro estudio importante de Ángel Rama para este trabajo en particular es un breve comentario sobre “Oficio de tinieblas” que figura en su antología *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos*. Aquí Rama analiza el relato, considerándolo como el primer cuento “oficial” de Carpentier.

Por último, Klaus Müller-Bergh publica *Alejo Carpentier: estudio biográfico-crítico* en 1972, que incluye un estudio valioso del cuento “Oficio de tinieblas”. También escribe varios artículos y ensayos posteriores sobre la obra temprana de Carpentier.

La transculturación

La mezcla o criollización cultural propia del Caribe es algo que Carpentier comenta en crónicas y entrevistas, y que ficcionaliza en gran parte de su narrativa. Amigo de Fernando Ortiz, Carpentier es muy influenciado por sus obras antropológicas, sobre todo por su famoso libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) donde acuña el importante concepto de *transculturación*.

El antropólogo Bronislaw Malinkowski escribe el prólogo a este trabajo de Fernando Ortiz, reconociendo su importancia al proponer un concepto nuevo para el estudio de las culturas:

El doctor Ortiz me dijo entonces que en su próximo libro iba a introducir un nuevo vocablo técnico, el término transculturación, para reemplazar varias expresiones

corrientes, tales como “cambio cultural”, “aculturación”, “difusión”, “migración u ósmosis de cultura” y otras análogas que él consideraba como de sentido imperfectamente expresivo. Mi respuesta desde el primer momento fue de entusiasta acogida para ese neologismo”. (Ortiz, 1940: 6)

Malinkowski afirma que el libro de Ortiz es una obra maestra de investigación histórica y sociológica, llamándolo una suerte de *épica* del tabaco y el azúcar (*idem*: 14).

En el primer capítulo, Ortiz estudia el tabaco y el azúcar como los personajes más importantes de la historia de Cuba (*idem*: 19). Aquí expone una mezcla de saberes económicos, científicos (sobre todo botánicos), sociológicos, históricos y antropológicos de una manera elocuente que incluso alcanza momentos poéticos. Este extraño pero interesantísimo libro gira en torno a una serie de hipótesis. En el primer capítulo, postula que estudiar la historia de Cuba significa en lo fundamental “estudiar la historia del azúcar y del tabaco como los sistemas viscerales de su economía” (*idem*: 19). Más adelante en el segundo capítulo propone que: “La verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones” (*idem*: 129). El primer capítulo es un verdadero contrapunteo, noción que toma prestada de las artes musicales, donde Ortiz yuxtapone, compara y contrasta el tabaco con el azúcar: aquel siendo un cultivo artesanal, masculino; en tanto que considera ésta como una planta con rasgos femeninos que requiere de la industria para convertirse en mercancía. ¿La síntesis final de este contrapunteo? Ortiz termina este capítulo proponiendo otra hipótesis más: que el alcohol representa el tercer producto más importante de la economía e historia cubanas y una suerte de síntesis para la relación dialéctica entre el tabaco y el azúcar.

En el segundo capítulo titulado “Del fenómeno social de la *transculturación* y de su importancia en Cuba”, Ortiz deja de lado el contrapunteo que viene desarrollando y se centra en su teoría de la cultura (o las culturas). Aquí explica su decisión de utilizar el neologismo *transculturación*, afirmando lo siguiente:

Hemos escogido el vocablo *transculturación* para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida. (*idem*: 129)

Añade que este término subsume una cantidad de nociones que están circulando durante la época: “Y cada inmigrante como un desarraigado de su tierra nativa en doble trance de desajuste

y de reajuste, de desculturación o exculturación y de aculturación o inculturación, y al fin de síntesis, de transculturación” (*idem*: 130).

Argumenta además que con la llegada de los españoles a Cuba en el siglo XV, se da una suerte de aceleración temporal: “En un día se pasaron (...) varias edades” (*idem*: 131). Los indígenas que coexisten en el mismo siglo que los españoles no viven de la misma manera, sino en lo que Ortiz llama una etapa de desarrollo humano mucho anterior. Tras la llegada de los españoles, comienzan a arribar olas de migraciones de diversas procedencias: negros, judíos, franceses, anglosajones, chinos: todos desarraigados y conviviendo en un ámbito nuevo (*idem*: 134). El fragmento acaso más citado de Ortiz por investigadores y críticos posteriores es el siguiente:

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decir es una parcial desculturación, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. (*idem*: 135)

La musicóloga colombiana Ana María Ochoa Gautier revisita la noción de transculturación en un contexto más reciente, posmoderno y musical. Estudia cómo las prácticas de *sonic recontextualization* efectuadas por folkloristas y la industria musical han sido fundamentales en la constitución de lo que ella llama una modernidad aural. Postula que esta modernidad aural:

is mediated simultaneously by the contradictory practices of epistemologies of purification—which seek to provincialize sounds in order to ascribe them a place in modern ecumene and epistemologies of transculturation—which either enact or disrupt such practice of purification. (Ochoa Gautier, 2006: 804)

Observa que la constitución de una esfera aural latinoamericana fomenta una modernidad sumamente desigual (*ibidem*). Cuando utiliza el término “sonic transculturation”, afirma que significa “a general restructuring of the practices, modes of signification and circulation of the sonic” (*idem*: 816). Recalca la invención del gramófono como un momento fundamental para la modernidad aural, ya que gracias a ello, la reproductibilidad técnica de lo sonoro se posibilita. A medida que avanza el siglo XX, la llegada del gramófono a públicos cada vez más amplios conlleva una intensificación de los procesos reiterativos que ella nombra “entextualization” y

“recontextualization” (*idem*: 806-807). Según Ochoa Gautier, América Latina es una región aural cuya esfera pública está cada vez más mediada por lo sonoro (*idem*: 807):

The expression epistemologies of purification, coined by Richard Bauman and Charles Briggs following Bruno Latour, is used to mean epistemologies whose purpose is to constitute specific domains (science, language, tradition) as separate and autonomous from society (...). Fundamental to modernity are the contradictory processes involved in relating these domains after rendering them separate. (*idem*: 809)

Los pasos que implican este proceso purificador son primero, la construcción de esferas autónomas; segundo, la creación de mediaciones que establecen vínculos entre las mismas; por último, el trabajo epistemológico de la invisibilización de esta separación: “The epistemological work of purification involves not only the construction of music as an autonomous domain but also the construction of indigenous, folk and popular musics as separate domains from those of Western classical music” (*idem*: 810).

En su ensayo, Ochoa Gautier hace hincapié en Alejo Carpentier como una figura central en la musicología y etnomusicología, quien además lleva a cabo un proyecto político, a la vez nacionalista y poscolonial. Su papel, argumenta, tiene que ver con la movilización del folklore por fines políticos y estéticos durante los procesos de nacionalización en las primeras décadas del siglo XX. En el ámbito estético, resalta el papel de la música, señalando lo siguiente:

Several of these scholars studying local musics were engaged in creative activities—musical composition, writing of novels or poetry, or writing a literarily imbued ethnography—which were profoundly informed by their folklore studies or their personal relations to the practitioners of these musics. (*idem*: 815)

Postula Ochoa Gautier que por lo tanto se da una dispersión de la función folklórica que se inserta en prácticas textuales múltiples: “Many of these individuals dealt both with the classical avant garde and the traditional/popular, thus eliding, in their own work, the division between musicology as the study of Western classical music and ethnomusicology as the study of traditional non-Western musics” (*idem*: 816).

Ochoa Gautier utiliza a Carpentier para ejemplificar sus hipótesis, considerándolo como un intelectual y artista que estudia no solo las músicas clásicas, académicas y vanguardistas por una parte, sino por otra parte las músicas tradicionales y populares. Su obra literaria configura un *locus* que aúna estas dos esferas que antes del siglo XX se mantenían separadas. Ochoa Gautier percibe este fenómeno no solo en Carpentier, sino también en varios otros contemporáneos latinoamericanos suyos.

Filosofía de la nueva música

Theodor W. Adorno en *Filosofía de la nueva música* (1949) estudia a dos grandes compositores del siglo XX: en la primera parte a Arnold Schönberg y en la segunda, a Ígor Stravinski. Construye su ensayo sobre un principio parecido al primer capítulo del libro de Fernando Ortiz, como una suerte de contrapunteo musical. Concluye no obstante que las diferencias y los conflictos entre los dos elementos yuxtapuestos—estos dos grandes compositores del siglo XX—son irreconciliables.

Para Adorno, Schönberg y Stravinski, si bien son acaso los más altos representantes de lo que él considera como la nueva música, son diametralmente opuestos. Florencia Garramuño, citando a Adorno, señala en *Modernidades primitivas: Tango, samba y nación* que estos dos compositores representan “los dos extremos irreconciliables de la música moderna” (Garramuño, 2007: 66), a pesar de comparar un mismo impulso primitivista en el jazz. Adorno, según Garramuño, opone la música popular a la música de vanguardia, y considera que el jazz contiene elementos primitivos y salvajes.

En su introducción, Adorno postula que “El estilo cosmopolita tras la Segunda Guerra Mundial es el eclecticismo de lo roto” (Adorno, 1949: 16). De modo similar a las hipótesis de Walter Benjamin en “Experiencia y pobreza”, “El narrador” y “Sobre algunos temas en Baudelaire”, Adorno percibe una pobreza en la experiencia humana que atribuye a la guerra, la violencia social y los *shocks* de la vida tardo-industrial, sobre todo en las grandes metrópolis. Adorno señala que se puede percibir esta violencia y pobreza de la experiencia en la música: “hoy día no hay ninguna música que no tenga en sí algo de violencia de la hora histórica, y, por tanto, que no se muestre tocada por la decadencia de la experiencia” (*idem*: 169). Esta pobreza en la experiencia humana también trastoca la forma en que las personas escuchan la música. Citando una hipótesis del compositor austriaco Eduard Steuermann, escribe que “la humanidad, en la época de las omnipresentes radios y los autómatas gramofónicos, ha olvidado la experiencia de la música” (*idem*: 29).

El capítulo sobre Schönberg es una ferviente valoración de la poética musical de este compositor atonal y dodecafónico. Sus composiciones se inspiran en la situación social ya que según Adorno, registra “emociones indisimuladamente corpóreas del inconsciente, *shocks*,

traumas” (*idem*: 43). A diferencia de la composición burguesa del siglo XIX que buscaba presentar la sensación de una unidad sin fisuras, Schönberg ofrece todo lo contrario: la atonalidad, la puesta de relieve del sinsentido en un esfuerzo por depurar completamente la música de sus convenciones. Adorno cuenta que las primeras composiciones de Schönberg, algunas de sus más radicales, “horrorizaron antes por su primitivismo que por su complejidad” (*idem*: 44). Por lo tanto, según Adorno es lo primitivo en lo moderno lo que genera incomodidad y extrañamiento en sus oyentes. Parecería ser una contradicción, pero el uso de lo más ancestral en Schönberg es lo que vuelve sus composiciones tan modernas y poco convencionales.

Adorno postula que la música de Schönberg es un camino hacia el conocimiento ya que niega “la apariencia y el juego”. El impulso vanguardista contra lo convencional y lo figurativo exalta la posibilidad, mediante la negación, de generar para el oyente una distancia crítica. El filósofo alemán elogia el uso de la disonancia, diciendo: “Cuanto más disonante un acorde, cuantos más sonidos diferentes entre sí y eficaces en su diferenciación contiene en sí, cuanto más polifónico es, tanto más cada sonido individual (...) adquiere ya la simultaneidad del sonido conjunto el carácter de voz” (*idem*: 58).

Las composiciones atonales de Schönberg también son niveladoras, desdibujando la diferencia entre lo esencial y lo accidental. Adorno concluye la primera parte de su contrapunteo resaltando su teoría de la negación y poniendo en relación la música y el tiempo:

...la música domina al tiempo: pero no ya porque pueda reemplazarlo llenándolo, sino porque lo niega mediante una suspensión de todos los momentos musicales mediante la construcción omnipresente. En ninguna otra parte se demuestra más contundentemente que aquí la secreta relación entre la música ligera y la avanzada. El Schönberg tardío comparte con el jazz y, por lo demás, también con Stravinski la disociación del tiempo musical. La música bosqueja la imagen de una constitución del mundo que, para bien o para mal, ya no conoce la historia (...) La obra de arte cerrada es la burguesa; la mecánica pertenece al fascismo; la fragmentaria indica, en el estadio de la negatividad total, la utopía. (*idem*: 113)

Por lo tanto, para Adorno la composición utópica, que conduce al oyente hacia el conocimiento, se constituye de fragmentos, diferenciándose de la obra burguesa y de la mecánica. Adorno acusa las composiciones de Stravinski por ser mecánicas y las vincula con el fascismo.

La segunda parte de su estudio gira en torno al compositor ruso. Se titula “Stravinski y la restauración”, y se trata de una crítica de la regresión y autenticidad características de la música de este compositor. Adorno divide su producción en períodos, rescatando al Stravinski temprano,

el de *La consagración de la primavera*, cuyos elementos valiosos se deben a la influencia de Schönberg. Si bien critica a Stravinski, también lo rescata como el más alto representante de esta otra faceta de la nueva música. Resalta el hecho de que su popularidad haga que tenga muchos epígonos, pero solamente considera que Edgar Varèse, uno de los compositores con el que colabora Carpentier en los años treinta, está a la altura de su modelo (*idem*: 135).

¿Por qué critica Adorno tan ferozmente al “segundo” Stravinski? Reprocha su uso de la regresión generada artísticamente, mediante la técnica, que lleva “a la regresión de la composición misma, al empobrecimiento de los procedimientos, a la ruina de la técnica” (*idem*: 136). Timothy Brennan en su introducción a *Music in Cuba*, sintetiza las críticas de Adorno respecto de la obra de Stravinski, cuyo rechazo se relaciona en muchos sentidos con su crítica del jazz:

For him, Stravinsky capitulated to the “power of the collective”. Like jazz, the victim of new music was the individual subject, whose critical resources and ability to fight were destroyed by Stravinsky’s use of primitive dance, with its spatialization of time, and its substitution of sensation for real feeling. He represented modern pathology akin to the empty repetitions of schizophrenics. And whereas Carpentier and the anti-colonialist intelligentsia saw Stravinsky as opening up possibilities for liberation, Adorno saw him as an ally of right-wing phenomenologists such as Heidegger, whose invocation of the primitive had oppressive effects. Collective expression was, for Adorno, a form of barbarism—antisubject to the core. And so it was as seen against the backdrop of fascism. (Brennan, 2001: 51)

Adorno denuncia el embrutecimiento formal de Stravinski sobre todo durante su fase infantilista donde experimenta con fórmulas de jazz (Adorno, 1949: 150). Este infantilismo se debe a la recurrencia a la percusión, una presencia dominante de los instrumentos más poderosos que producen una desmesura cacofónica.

Un procedimiento literario que Adorno identifica en la obra de Stravinski es “la música sobre música”; es decir, la cita musical. El artista ruso incluye citas de compositores clásicos que el oyente avezado puede reconocer con facilidad:

La parodia, la forma fundamental de la música sobre la música, significa imitar algo y burlarse de ello mediante la imitación. Precisamente esta actitud, en principio sospechosa a los burgueses en cuanto la del músico intelectual, se adapta cómodamente a la regresión. (*idem*: 162)

Para Adorno, la generalización que la obra de Debussy representa el Impresionismo, mientras que la de Stravinski surge del Cubismo es demasiado simplista. En Stravinski, la retrogresión

tiene que ver con dicho procedimiento literario. Compara la técnica del *shock* stravinskiano con el pánico que ocasiona la percepción de las imágenes y objetos más familiares para los de su generación (“el peluche, la cajita de música y el globo”) como algo histórico, del más remoto pasado (*idem*: 177).

El ideal de la autenticidad es otro elemento que Adorno cuestiona y critica en la obra de Stravinski:

La autenticidad estética es una apariencia socialmente necesaria: ninguna obra de arte puede prosperar en una sociedad fundada en la violencia sin servirse de la propia violencia, pero con ello entra en conflicto con su verdad, con su lugartenencia de una sociedad por venir que ni conozca ni tenga ya necesidad de la violencia. El eco de lo ancestral, el recuerdo del mundo prehistórico del que vive toda pretensión estética de la autenticidad, es el vestigio de la injusticia perpetuada que esa autenticidad supera al mismo tiempo en el pensamiento, pero que es lo único a que, sin embargo, debe también toda su universalidad y perentoriedad. El regreso de Stravinski al arcaísmo no es exterior a la autenticidad por más que precisamente la destruya en la fragmentariedad inmanente de la obra. (*idem*: 186)

Alejo Carpentier en sus ficciones y crónicas valoriza tanto la obra de Schönberg como el proyecto estético de Stravinski. En sus crónicas que giran en torno a la estética dodecafónica de las vanguardias musicales incluidas en *Este músico que llevo dentro*, Carpentier elogia a compositores como Schönberg y Berg. Pero parece ser Stravinski al que admira con mayor ahínco, poniéndole a su última novela el título de su más famosa composición: *La consagración de la primavera*.

También Stravinski aparece mencionado anacrónicamente en su novela *Concierto barroco*. En esta ficción, situada en la época de Vivaldi a principios del siglo XVIII, los personajes visitan la tumba del compositor ruso y comentan su estética:

“—IGOR STRAVINSKY”—dijo, deletreando. —“Es cierto—dijo el sajón, deletreando a su vez—: Quiso descansar en este cementerio.”—“Buen músico—dijo Antonio—pero muy anticuado, a veces, en sus propósitos. Se inspiraba en los temas de siempre: Apolo, Orfeo, Perséfone—¿hasta cuándo?” (...) “somos más modernos”. (Carpentier, 1974: 85-86)

Aquí, Carpentier juega con las nociones de influencia y podría hacer que lector se remita al cuento-ensayo “Kafka y sus precursores” de Jorge Luis Borges donde los escritores del futuro influyen en los del pasado. También el fragmento llama la atención sobre lo que puede

considerarse “moderno” en la música, y los procedimientos o contenidos que son más bien arcaicos o pasados de moda para ciertas tendencias.

Lo ancestral y lo moderno

La tensión entre lo ancestral y lo moderno es un eje que se tomará en el análisis de la transculturación y las diferentes músicas que aparecen escenificadas en los cuentos “Histoire de lunes” y “Oficio de tinieblas” de Carpentier.

En *Filosofía de la nueva música*, Adorno comenta algunas relaciones entre lo antiguo y lo moderno en el plano musical, sobre todo con respecto a las composiciones de Stravinski:

Nada quizá muestra tan claramente como en Stravinski modernismo y arcaísmo son dos aspectos de la misma cosa. Con la eliminación de lo inocuamente grotesco la obra se pone de parte de la vanguardia, del cubismo sobre todo. Pero esta modernidad se consigue por medio de un arcaísmo. (Adorno, 1949: 140)

Aquí, Adorno critica la forma en que Stravinski emplea el arcaísmo, el modernismo y el infantilismo en su obra, observando que al llevar esta tensión a tal extremo para generar autenticidad de lo arcaico, termina rechazando “el mundo primitivo como principio estilístico” (*idem*: 142). Critica el hecho de que: “En busca de la autenticidad, Stravinski excava en la composición y en la disgregación del mundo de imágenes de la modernidad” (*ibidem*).

Otro elemento que revela la tensión entre lo ancestral y lo moderno según Adorno es el hecho de que vuelva patente el mundo primitivo actual al construir lo que llama “el punto de vista de la enfermedad mental” (*idem*: 148).

Así es como el arcaísmo se convierte en modernidad. El infantilismo musical pertenece a un movimiento que en cuanto defensa mimética contra la locura de la guerra proyectaba por doquier modelos esquizofrénicos: hacia 1918, a Stravinski se lo atacaba por dadaísta (...). En modo alguno se expresa esquizofrenia, sino la música adopta una conducta que se asemeja a la de los enfermos mentales. El individuo representa trágicamente su propia disociación. (*ibidem*)

Florencia Garramuño en *Modernidades primitivas: Tango, samba y nación* (2007) estudia la tensión entre lo moderno y lo primitivo en los tangos y las sambas devenidos en músicas nacionales durante los procesos de modernización en Argentina y Brasil respectivamente. Abre su trabajo con la siguiente afirmación sobre este antagonismo: “Se trata

de una paradójica—en una primera mirada—combinación de sentidos de lo primitivo y lo moderno. Porque en esas décadas de intensa modernización, son precisamente los rasgos más primitivos y exóticos los que se enfatizan para resaltar las características nacionales del tango y del (*sic*) samba” (Garramuño, 2007: 15). En ambos países se da una suerte de modernidad alternativa y desigual, y Garramuño sostiene que del violento antagonismo entre lo ancestral y lo moderno, “emana cierta imagen de la cultura” (*idem*: 27). Propone la idea de una cultura como “campo de conflictos, como espacio de polémicas y luchas simbólicas que las formas culturales condensan en sus rasgos formales, en sus desvíos, en sus colocaciones coyunturales y en los usos que de esas formas se hacen” (*ibídem*). Agrega que “el estudio de la unidad expresiva de la cultura no solo obtura y borra los conflictos que la construyen, sino que supone la cultura como lugar del consenso y *sitio de reconciliación*” (*idem*: 28). Concluye su introducción relacionando la importancia de estudiar los problemas que surgen entre formas culturales dispares:

En los pasajes y umbrales entre diferentes formas culturales—literatura, música, expresiones populares, cine, artes plásticas—se revelan problemas transversales a cada una de ellas que permiten interrogar los procesos de nacionalización y modernización referidos a una cultura latinoamericana en la materialidad misma de sus discursos, sus diálogos y sus polémicas. (*idem*: 29)

Como Adorno, Garramuño considera que la falta de reconciliación, el momento previo a la síntesis entre estas dos fuerzas potencialmente dialécticas, constituye un momento crítico que conduce al conocimiento y que conviene estudiar. Citando a Adorno, observa:

El origen de la atonalidad como completa purificación de la música liberada de las convenciones tiene precisamente en esto algo de salvaje (...) el acorde disonante no solamente frente a la consonancia es el más diferenciado y avanzado, sino que parece como si el principio de orden de la civilización no hubiera sometido totalmente, casi como si de cierta forma fuera más antiguo que la tonalidad (...). Los acordes complejos parecen al oído ingenuo “falsos o fallidos”, como si fueran el producto de un dominio aun imperfecto del arte, del mismo modo que el lego cree que están mal dibujados los trabajos de la pintura de vanguardia. El mismo progreso, con su protesta contra las convenciones, tiene algo de infantil y regresivo. (*idem*: 66)

En su capítulo titulado “Vanguardistas primitivos”, parte nuevamente de Adorno inspirándose esta vez en un epígrafe suyo que llama la atención sobre el aspecto primitivo de todo el arte nuevo. En esta sección, argumenta que la “condensación es fundamental para la nacionalización del tango y la samba: ella permite negociar la contradicción planteada al proponer como símbolo nacional una forma que hasta entonces había sido considerada

“primitiva” y “salvaje” en plena etapa de violenta modernización excluyente” (*idem*: 101). En su análisis del tango en la Argentina, cita a Jorge Luis Borges quien, en su libro *Evaristo Carriego*, rechaza la idea de un solo tipo de tango. Borges reconoce la existencia de una multiplicidad de tangos, resaltando su fuerte heterogeneidad: no hay un solo tipo de tango sino muchos, incluso tangos contradictorios.

Jacques Rancière en “La división de lo sensible. Estética y política” también observa la centralidad de la tensión entre lo ancestral y lo moderno en la obra de arte, diciendo:

El régimen estético de las artes no opone lo antiguo a lo moderno. Opone más profundamente dos regímenes de historicidad. Es en el seno del régimen mimético donde lo antiguo se opone a lo moderno. En el régimen estético del arte, el futuro del arte, su distancia respecto del presente del no-arte, no deja de proponer de nuevo el pasado. (Rancière, 2002: 10)

Para Rancière entonces, la obra de arte más innovadora se nutre del pasado, agregando que: “El régimen estético de las artes es en primer lugar un régimen nuevo de la relación con lo antiguo” (*ibidem*). Parecería que todo arte nuevo, en lugar de inventar un nuevo régimen estético, que sería muy difícil y acaso imposible, recurre al pasado, pero de un modo nuevo o al menos novedoso.

Carpentier y Adorno

Carpentier y Adorno son dos figuras que Timothy Brennan pone en diálogo en su introducción a la versión inglesa de *La música en Cuba*. En una sección titulada “Jazz, Adorno, and New Music” de su interesante y prolijo estudio, compara las ideas de ambos intelectuales sobre los debates teóricos de la época en el campo de la musicología, especialmente con respecto a la cuestión del jazz. Brennan dice que Carpentier y Adorno nunca llegaron a conocerse, pero que por momentos escriben como si estuvieran debatiendo el uno con el otro. Brennan escribe:

Near contemporaries, Adorno and Carpentier both theorized radio, classical music, and a mass culture that (according to Adorno himself) took its leads from New World African sources. Although both identified with Marxism, Adorno’s dismissals of jazz are much more famous than Carpentier’s arguments on behalf of the popular, New World African music. (Brennan, 2001: 44)

Coetáneos intelectuales marxistas, ambos opinaron sobre las músicas influidas por lo africano que estaban surgiendo en América a principios del siglo XX. Brennan describe las críticas de ambos intelectuales respecto de Schönberg y Stravinski, los dos extremos de la música de las vanguardias:

The argument over jazz, after all—in Adorno as in Carpentier—recapitulates a similar argument over divergent strains of the classical tradition. Adorno famously despised Stravinsky, Carpentier, like much of his generation, idolized him (even knew him personally). This remarkable difference echoed an early twentieth-century classical debate that pitted composers who employed folk motifs (Shostakovich, Milhaud, Dvorak, and, above all, Stravinsky) against those who avoided melody and the folk’s “representational” sound (Schoenberg, Berg, Hindemith, Varèse). This division is obviously a rough one, because Stravinsky—depending on what part of his career is considered—was both a melodic and a nonmelodic composer. Similarly, inasmuch as experiments in rhythm can be used to group composers, Stravinsky and Varèse clearly belong in the same camp. To complicate things still further, Adorno at times attacked Hindemith and Berg, even while Carpentier was not so much for musical folklorism per se, he only understood the ideological problem it represented for the meeting of classical and popular music. Carpentier, for example, adored Varèse and Schoenberg as well as Stravinsky. (*idem*: 50-51)

Este pasaje de Brennan sirve para entender los gustos de ambos escritores respecto de los dos compositores estudiados por Adorno. Las críticas de ambos no son necesariamente constantes, variando a lo largo de sus vidas y hasta incluso llegando a contradecirse por momentos.

Brennan equipara la posición de Carpentier con la de Bertold Brecht, aunque sostenga que el rechazo de Carpentier es más bien contra el sistema imperial, una protesta contra “the foreclosure of knowledge uniquely available in colonial settings” (*idem*: 45). Carpentier, a diferencia de Adorno, no era un teórico propiamente dicho, sino más bien un periodista, artista, intelectual y figura pública. Tiene la experiencia de haber sido un joven militante, estando encarcelado en La Habana durante nueve días en los años veinte y desempeñándose posteriormente como director de determinados sectores del gobierno. Por lo tanto, su contacto con la política fue mucho más directo que el de Adorno. En sus escritos, critica sobre todo el capitalismo tardío. Colaborando con algunos de los compositores más importantes de su época, tuvo éxito comercial y también renombre entre los críticos del momento.

Tanto Carpentier como Adorno eran pianistas y conocían teoría musical a fondo. Carpentier, no obstante, es el único de los dos que tuvo éxito como compositor. Adorno también aspiraba a ser artista y compuso textos musicales. Sin embargo, nunca alcanzó gran renombre en

este ámbito. Según Brennan, los escritos de Carpentier no son tan conocidos como los de Adorno solamente por razones coloniales (*idem*: 45-46).

Carpentier y Adorno atacaron el jazz, pero por motivos diferentes. Adorno, en ensayos como “On Jazz” y “Farewell to Jazz”, expone sus críticas respecto del género musical que se pone de moda en las primeras décadas del siglo XX. Postula que el jazz implica la destrucción de la subjetividad en tanto la expresión estética de la dominación mediante la cultura. La improvisación que se presenta como una actividad creativa de invención e ingenio por parte del artista no es más que la copia de fórmulas fuertemente codificadas de melodías provenientes de la industria popular y masiva:

Precisely because it presented itself as liberating, it was all the more oppressive. Billed as the authentic expression of black culture, jazz, in Adorno’s opinion, had nothing to do with genuine African culture. Musically, its origins could be found in the European salon music and marches of the nineteenth century. (*idem*: 47-48)

Según Brennan, Carpentier estuvo mejor calificado para comprender el sentido social del jazz y los avances técnicos. Para Carpentier, el jazz es un problema de poder, una forma artística imperial al servicio de una agenda de dominación internacional (*idem*: 48). Pero Carpentier, al igual que Adorno, reconoce la monotonía del jazz. Las producciones posteriores a “St. Louis Blues”, dice Carpentier, son repeticiones de lo mismo que nadie cuestiona debido al poder de los Estados Unidos a nivel mundial (*idem*: 49).

Brennan concluye su apartado considerando las reflexiones de Carpentier y Adorno en torno a la evolución musical. Pensando en los últimos treinta años, Brennan señala que las hipótesis de Carpentier terminaron siendo proféticas, mientras que las de Adorno—que subestimaban la calidad de la música comercial y popular y preveían el fin del jazz—estuvieron equivocadas. La música que fusiona lo alto y lo bajo, denostada por Adorno, ha sido muy valorada por la musicología y etnomusicología en las últimas décadas (*idem*: 52).

Capítulo III

Historia y ficción en *La música en Cuba*

La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente.
Solo en la imagen, que relampaguea de una vez
para siempre en el instante de su cognoscibilidad,
se deja fijar el pasado.

WALTER BENJAMIN

Como si al tiempo le interesasen para algo tales signos,
como si el tiempo conociese de cronologías, de progresos,
como si el tiempo pudiese avanzar... Ante la ingenuidad
del hombre al intentar escalonar el tiempo; fichándolo
con una intención progresiva y hasta “progresista”,
se opone, sencillamente, el tiempo.

REINALDO ARENAS

La música en Cuba, publicado en el año 1946, constituye un momento clave en la producción de Alejo Carpentier. En este ensayo histórico, el autor busca trazar los grandes movimientos musicales de la isla. Proporcionando explicaciones lúcidas acerca de sus diferentes estilos musicales y construyendo una genealogía de sus compositores más importantes, narra el desarrollo musical desde la llegada de los españoles hasta mediados del siglo XX. Si bien Carpentier toma la música como eje central de su estudio, analiza además la transculturación, citando el libro de Fernando Ortiz y ejemplificando su valioso concepto en el plano artístico musical—el que, junto con el literario, mejor conoce. Analiza también la identidad cubana y la historia de la importación y exportación de determinadas mercancías, sin dejar de lado los grandes acontecimientos histórico-políticos como la independencia.

Por lo tanto, *La música en Cuba* es un estudio musicólogo pero también etnográfico. A Carpentier le interesa profundamente el desarrollo de las relaciones de mezcla entre nativos, negros, mulatos, blancos, criollos, etc. a lo largo de la historia cubana. El ensayo muestra cómo esta heterogeneidad cultural particular cede a una hibridez que puede percibirse en la mezcla

peculiar de estilos musicales. En la isla coexisten dos grandes tradiciones sonoras desde muy temprano: por un lado está la música sacra y melódica, la que proviene de Europa, y por el otro existe la música popular de los negros y mulatos, cuyos ritmos llegan a la isla a través de los esclavos africanos.

Carpentier explora la formación de géneros como la guaracha, la habanera, la rumba, la conga, el danzón y el son, sin dejar de lado bailes de carácter colectivo como la contradanza y la comparsa. Su recorrido histórico comprende a los músicos más influyentes y conocidos, pero también descubre a un compositor que hasta ese momento había sido relegado al más profundo olvido. Según Julio Ramos en su ensayo “Descarga acústica”, *La música en Cuba*, junto con el *Ensayo sobre música brasileira* (1928) de Mario de Andrade, “registra el punto de arranque de la historia y la musicología latinoamericana” (Ramos, 2010: 70).

El ensayo es un comienzo para esta disciplina en América Latina pero como todo ensayo fundacional, no deja de forjar un discurso problemático. Carpentier sostiene en el prefacio que su libro representa la primera *historia* seria de la música cubana. Buscando presentar su discurso como verdadero, lo ofrece como la primera historia valiosa de la música cubana. No obstante, Ramos pone en cuestionamiento esta apelación a la historia, sugiriendo que más que una historia, debería considerarse como una gran ficción cultural.

Timothy Brennan en su estudio del ensayo postula que el libro de Carpentier presenta una escritura que se acerca a una novela: “*Music in Cuba* is a continuous text, mostly without gaps. Carpentier sketches in all the absent transitions as though he were a contemporaneous witness, presenting us with a narrative that is deliberately like a novel” (Brennan, 2001: 56).

Este capítulo intentará revelar cómo *La música en Cuba* se basa en nociones retóricas de obras ficcionales, considerando el ensayo desde algunas de las perspectivas teóricas de José Lezama Lima, Michel Foucault y Hayden White. También se comentarán algunas de las ideas centrales de este relato histórico-ficcional y se considerará su importancia con respecto a los dos cuentos que figuran en el corpus.

Sobre la forma ensayo

Michel de Montaigne “inventa” el género del ensayo moderno en el siglo XVII cuando publica su obra de tres tomos titulada *Essais*. Lukács en “The Nature and Form of the Essay”

(1910) y Adorno en "The Essay as Form" (1958) reconocen la importancia de los ensayos filosóficos de este "padre del ensayo moderno" para la creación de un nuevo género, que devendrá cada vez más importante a lo largo de los siglos posteriores, especialmente para el trabajo intelectual latinoamericano.

La forma primitiva del ensayo moderno de Montaigne es una suerte de ejercicio retórico y filosófico, donde el autor reflexiona libremente sobre temas diferentes, buscando conocer mejor al mundo y a sí mismo a través de la escritura. El escritor "ensaya" sus pensamientos, llevándolos desde un plano abstracto y confuso a otro más concreto: desde la idea vaga y nebulosa a la idea elaborada por el ejercicio de la escritura. El ensayo es una forma que puede ayudar al ensayista a plasmar ideas que en su mente han permanecido imprecisas y primitivas. Mediante la escritura, puede llegar a cristalizar y ensayar sus pensamientos.

Georg Lukács en "On the Nature and Form of the Essay" (1910) parte de la pregunta ¿qué es un ensayo? Señala que en este género literario se opera una liminalidad particular, y lo sitúa entre el conocimiento y la imagen. Para Lukács: "The separation of image and significance is itself an abstraction, for the significance is always wrapped in images, and the reflection of a glow from beyond the image shines through every image" (*idem*: 5). Sugiriendo que la imagen y el sentido son los dos polos de la expresión literaria, Lukács postula que aquellos escritos que generalmente rechazan la imagen suelen ser de los críticos, quienes indagan más allá de la abstracción y la imagen a la búsqueda del conocimiento.

Hacia el final de sus observaciones, escribe:

The essay is an art form, an autonomous and integral giving-of-form to an autonomous and complete life. Only now would it be contradictory, ambiguous and false to call it a work of art and yet insist on emphasizing the thing that differentiates it from art: it faces life with the same gesture as the work of art, but only the gesture, the sovereignty of its attitude is the same; otherwise there is no correspondence between them" (Lukács, 1910: 18).

Elusivamente comparando el ensayo con la obra de arte, Lukács encuentra que ambos comparten gestos y actitudes semejantes, pero que más allá de eso, no tienen demasiado en común. Adorno cuestionará estas consideraciones en su propio ensayo sobre el ensayo.

En "The Essay as Form", Adorno coincide con la filosofía de Michel Foucault al observar que el ensayo: "must be constructed in such a way that it could always, and at any point, break off. It thinks in fragments just as reality is fragmented and gains its unity only by

moving though the fissures, rather than by smoothing them over” (Adorno, 1958: 164). Tanto Adorno como Foucault perciben la fragmentariedad de la experiencia y de la vida, y éste primero propone que el ensayo debería dar cuenta de ello. Adorno resalta la centralidad de las transiciones para el ensayo, proponiendo que un buen ensayo se aproxima a la forma de una composición musical. Comparando el ensayo con la música autónoma, observa:

Pure articulation of presentation in itself, a compelling construction that does not want to copy the object, but to reconstruct it out of its conceptual *membra disjecta*. The essay verges on the logic of music, the stringent and yet aconceptual art of transition; the totality of its sentences must fit together coherently (*idem*: 169).

Como una composición musical, las transiciones, que podrían considerarse en verdad marginales al pertenecer a la forma, son lo que Adorno valora como lo más importante. Para el filósofo alemán, la forma determina el contenido y debe haber correspondencias entre ambos.

Más adelante, se analizará qué relación sostiene *La música en Cuba* con una obra de “ficción”, y de qué modo el ensayo de Carpentier podría considerarse como imitación de la forma de una composición musical.

El “relato”

Carpentier, de visita en México a principios de los años cuarenta, se reúne con el director de Fondo de Cultura Económica, quien acepta su propuesta de escribir una historia de la música cubana. El ensayo formará parte de una enciclopedia general sobre América Latina. Ya alrededor de 1939, empieza a recopilar información pertinente al tema y en los meses previos a su publicación recorre Cuba en busca de fuentes para ampliar su archivo. El hecho de que el ensayo esté destinado a pertenecer a una suerte de enciclopedia latinoamericana no es un dato menor, y en su libro se revelará un discurso informativo y totalizador típico de una empresa de esta naturaleza.

La música en Cuba es un ensayo largo, constituyéndose de un prefacio y dieciocho capítulos. Éstos siguen un orden cronológico, y el autor comienza sus consideraciones comentando el estado de la música en el siglo XVI para finalmente llegar a mencionar, aunque brevemente, a los compositores contemporáneos más importantes. Al final de su obra, Carpentier

incluye una bibliografía organizada en tres partes: manuscritos, periódicos cubanos y documentación general.

El primer capítulo se llama “El siglo XVI”, y aquí Carpentier relata el encuentro entre la música de la iglesia, de raíz española, y la música indígena. Según el autor, no existe huella alguna de la música de *los taínos* ya que esta población nativa desapareció completamente poco después de la llegada de los españoles. Sin embargo, algunos cronistas documentaban la existencia de una forma musical que los indígenas llamaban “areíto”. Aquí Carpentier hace referencia a los estudios de musicología hechos por Fernando Ortiz, quien sostiene que el “areíto” no comparte raíz alguna con la música africana, como antes se creía. Carpentier señala que Bartolomé de Las Casas seguramente tuvo la oportunidad de escuchar un “areíto”, afirmación que Timothy Brennan en su estudio sobre *La música en Cuba* pone en cuestionamiento.

Carpentier continúa su relato explicando que los primeros músicos pasaron de España a las Américas durante el siglo XVI y señala que Cuba sigue hasta el día de hoy conservando el romance español que heredó en aquella época. Luego cuenta la llegada de los primeros esclavos negros, observando que eran “menos considerados que los indios” y sin duda “la clase peor tratada de la población” (Carpentier, 1946: 32). Los negros fueron atraídos al templo cristiano por la música. La única prueba de cómo era la música popular en el siglo XVI es la existencia del famoso *Son de La Má Teodora*:

Si el examen del *Son de la Má Teodora* resulta interesante en extremo, es porque revela, en el punto de partida de la música cubana, un proceso de transculturación destinado a amalgamar metros, melodías, instrumentos hispánicos, con remembranzas muy netas de viejas tradiciones orales africanas. El negro, situado en la escala más baja de la organización colonial española, aspiraba a elevarse hasta el blanco, adoptándose en lo posible al tipo de arte, de hábitos, de maneras que se le ofrecía por modelo. Pero no por ello olvidaba su instinto de percusión, transformando una bandola en un productor de ritmos. (*idem*: 41)

El ensayista reproduce en este capítulo la partitura y letra de este son, el ejemplo más primitivo que encuentra de la música popular en Cuba. Es importante aquí su mención del concepto de transculturación. En el siglo XVII, Carpentier cuenta cómo empieza a desarrollarse la industria azucarera, requiriendo cada vez más esclavos africanos. El azúcar y el tabaco pasan a ser las exportaciones más importantes de la isla. Paralelamente, la música eclesiástica también comienza a desarrollarse fuertemente en Cuba durante este período.

En este siglo, Carpentier sitúa a Esteban Salas, el compositor que reivindica no solo en este ensayo sino también en entrevistas y en su narrativa propiamente dicha. El tercer capítulo es una suerte de biografía de este compositor que ayuda a completar su visión de la música religiosa en América. Aquí, Carpentier elogia la originalidad de Salas, maestro de la catedral de Santiago de Cuba, quien escribe villancicos ajenos a la tradición española: “Salas fue, en suma, el clásico de la música cubana. Clásico que no constituyó un fenómeno aislado, ya que estableció sólidos contactos con la música europea de su tiempo, impuso disciplinas duraderas y trajo a la isla, por vez primera, características de estilo que habrían de perdurar, pasando, incluso, a determinadas expresiones de la música popular” (*idem*: 70). Carpentier hace hincapié en el origen criollo de Salas, señalando de hecho que podría haber tenido sangre africana. El hecho de que haya sido el compositor de la catedral pone en evidencia la confluencia de la música clásica en Cuba con la música sacra. Carpentier insiste que hasta el siglo XIX en Cuba casi no existe una distinción entre estas tradiciones musicales.

El autor incluye un capítulo sobre la contradanza, un baile colectivo que llega a Cuba de Europa y que tiene el poder de “seducir al negro”. Poco a poco, la contradanza empieza a popularizarse y su forma cambia. A Carpentier le interesa profundamente la historia de la mezcla de lo alto y lo bajo, y la hibridez entre lo culto y lo popular. Llegando al siglo XIX, dedica capítulos a dos compositores importantes: Saumell, el músico que supuestamente logra encontrar el “acento nacional” de Cuba (*idem*: 152) y que es imitado por muchos compositores cubanos posteriores; e Ignacio Cervantes, el compositor cubano más importante del siglo XIX, según el ensayista. Con Ignacio Cervantes hay “una etapa folklórica en la música cubana (que) se debe a la revelación de lo afrocubano—es decir, de elementos africanos casi puros, conservados en la isla, pero no manifiestos hasta entonces—que cobrarían, de pronto, los caracteres de una extraordinaria novedad para el músico culto” (*idem*: 175). La obra de Cervantes anticipa la transculturación en el plano musical que se adoptará en el siglo veinte con compositores como Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla.

En “Los bufos cubanos” (capítulo XVIII) y “El afrocubanismo” (capítulo XVI), Carpentier explica cómo crece la influencia de los negros en la música de la isla. En “Los bufos cubanos”, cuenta cómo los negros innovan rítmicamente la contradanza con su “obsesionante repetición de una frase, ritmando el paso de una comparsa; el tema breve y bien marcado, que vuelve y revuelve hasta la saciedad, creando una euforia física en los que avanzan a su compás”

(*idem*: 183). Esta mezcla de la contradanza cubanizada con ritmos africanos se convierte eventualmente en el danzón, que se vuelve el baile nacional de Cuba en el siglo XIX. Sin embargo, en el siglo veinte el son desplaza al danzón, popularizándose y terminando por significar para Cuba lo que el tango y la samba representan para Argentina y Brasil respectivamente. La música del son genera sentidos sonoros nuevos. Carpentier elogia este género musical porque es una composición que ofrece absoluta libertad para el compositor y el bailarín, otorgándoles a ambos la posibilidad de inventar y crear, sin dejar de ser un tipo de expresión popular.

En el capítulo sobre el afrocubanismo, el ensayista explica que la música afrocubana prescinde de los instrumentos necesarios para generar melodía. Julio Ramos en “Descarga acústica” critica esta esencialización de la diferencia entre la música culta y la popular, llamándola una metafísica del ritmo y señalando lo siguiente: “A la complejidad del ritmo (en tanto herencia afrocaribeña) se le opone habitualmente al desarrollo de la melodía (blanca). El ritmo es dominante en la música popular (bailable) mientras que la melodía domina en las funciones más reflexivas de la música llamada culta” (Ramos, 2010: 67). Sin embargo, Carpentier sostiene esta oposición, escribiendo que en el siglo XX la música nacional adopta un ritmo bailable que le otorga su acento nacional.

Carpentier llega a conocer personalmente y a colaborar con dos compositores cuyas obras considera cumbres de la música cubana del siglo XX hasta ese momento: Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. Con éste primero se da “el primer intento hecho en Cuba de llevar lo negro a una partitura seria” (Carpentier, 1946: 239). Carpentier trabaja con Roldán para la creación de *La Rebambaramba* (1927), un ballet que intenta evocar la vida popular durante la fiesta de los Reyes en La Habana de principios del siglo XIX. Carpentier escribe las didascalias mientras que Roldán compone la música. Ésta no es la única vez que trabajan juntos, también lo hacen en *El Milagro de Anaquillé* (1929), obra del mismo género pero que trata otro tema: esta vez se yuxtapone lo moderno con lo ancestral, escenificando a un hombre de negocios que comparte su protagonismo con un grupo de negros en una ceremonia ñáñiga.

En la misma época, Carpentier colabora también con el compositor Alejandro García Caturla. Éste primero escribe “textos poéticos”, generalmente basándose en el imaginario popular afrocubano, y éste último los musicaliza. Roldán y García Caturla, juntos con Carpentier, posibilitan la entrada de lo afrocubano en la música culta en Cuba.

El último capítulo de *La música en Cuba* comenta el estado de la música contemporánea. Se constituye de pasajes breves acerca de una cantidad de compositores que Carpentier considera como los más importantes de los años treinta y cuarenta.

El ensayo como ficción cultural

Carpentier considera su ensayo como un libro de historia. Sin embargo, sobre todo en las últimas décadas, esta noción ha entrado en crisis. Michel Foucault en los años sesenta empieza a cuestionar las principales nociones historiográficas de tradición, influencia, continuidad y teleología en conferencias tales como *Réponse au Cercle d'épistémologie* (1968) y en uno de sus más importantes libros, *L'Archéologie du savoir* (1969). Luego el libro de Hayden White *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973) es central en el cuestionamiento del discurso histórico tradicional. White compara éste con el discurso ficcional o narrativo, encontrando una serie de cruces que lo llevan a proponer una clasificación de historias a partir de determinados géneros y procedimientos literarios.

Antes de Foucault y White, José Lezama Lima, compatriota y contemporáneo de Carpentier, propone en una serie de conferencias reunidas en el libro *La expresión americana*, una visión histórica muy particular que contrasta con la que sostiene el ensayo de Carpentier. En la primera conferencia titulada "Mitos y cansancio clásico", Lezama cuestiona la visión hegeliana de la dialéctica histórica, planteando la necesidad de pensar la historia no a partir de la tensión y superación de conflictos sociales generados en una esfera material, sino partiendo de cambios en un imaginario poético colectivo que los individuos de una determinada comunidad poseen y comparten. Por lo tanto, la historia para Lezama es una experiencia subjetiva colectiva. Irlemar Chiampi, prologuista de la edición de Fondo de Cultura Económica, describe la postura de Lezama en su prefacio:

Si la imagen participa de la historia, si ésta ha de determinarse como un tejido entregado por la imagen, Lezama deberá asumir necesariamente que ella se torne una ficción del sujeto y no una exposición objetiva del hecho americano. Lezama invocará que todo discurso histórico es, por la propia imposibilidad de reconstruir la verdad de los hechos, una ficción, una exposición poética, un producto necesario de la imaginación del historiador. (Chiampi, 2005: 17)

Para Lezama, cuyas ideas se asemejan a las de Walter Benjamin en sus escritos sobre una filosofía de la historia, la historia se basa en lo que él llama una “era imaginaria”, una fábula intratextual donde el ensayista pasa a ser narrador, y la historia se convierte en ficción. Pone en el centro de su teoría al historiador y su subjetividad. Con respecto a lo real y lo ficcional, Jacques Rancière en “La división de lo sensible” escribe lo siguiente:

Lo real debe ser ficcionado para ser pensado (...). La cuestión no es decir que todo es ficción. La cuestión es constatar que la ficción de la era estética ha definido modelos de conexión entre presentación de hechos y formas de inteligibilidad que difuminan la frontera entre razón de los hechos y razón de la ficción, y que estos modos de conexión han sido retomados por historiadores (...). Escribir la historia y escribir historia son hechos que reflejan un mismo régimen de verdad. (Rancière, 2002: 18)

El prefacio

El proemio de *La música en Cuba* contiene una cantidad de operaciones discursivas que se asemejan al prefacio de una obra narrativa. Aquí Carpentier describe la génesis de su “historia”, autoconstruyéndose por primera vez como historiador y legitimándose como autoridad sobre este campo de saberes.

El prefacio comienza con la siguiente oración:

Huérfana de tradición artística aborígen, muy pobre en cuanto a plásticas populares, poco favorecida por los arquitectos de la colonia—si la comparamos, en este terreno, con otras naciones de América Latina—, la isla de Cuba ha tenido el poder de crear, en cambio, una música con fisonomía propia que, desde muy temprano, conoció un extraordinario éxito de difusión. (Carpentier, 1946: 9)

Comparando el desarrollo de la música cubana con el de las artes plásticas y la arquitectura, el ensayista sostiene que Cuba siempre tuvo una gran actividad musical y por lo tanto ésta posee una historia digna de ser estudiada. Esta primera frase sirve para persuadir al lector de una necesidad de estudio del objeto, legitimando la publicación y el discurso de Carpentier.

Para aportar mayor objetividad y verosimilitud a su obra, cuenta cómo se fue dando la investigación. Carpentier incluye información proveniente del estudio de documentos económicos y demográficos, también de antiguos fragmentos periodísticos: todos estos de primera mano que sirven justamente para otorgarle autoridad a Carpentier como musicólogo e historiador. Cuenta en el prólogo qué objetos le sirvieron de fuentes para su estudio, y qué

obstáculos tuvo que enfrentar para conseguirlos. Buscando en bibliotecas privadas, colecciones particulares y librerías de segunda mano, encuentra y consulta archivos, actas, documentos manuscritos, gacetas, revistas coloniales, ordenanzas militares, ensayos políticos y, por último, una historia sobre el café y el tabaco.

Construyéndose como archivista, se lamenta problemas que estorbaron su investigación como el desorden de bibliotecas, la ausencia de ficheros, colecciones incompletas y libros mutilados. Logra juntar, según cuenta, una gran cantidad de partituras, algunas de las cuales incluye reproducidas entre bloques de texto en su ensayo. Al contar con estos documentos—o al menos contar que cuenta con estos documentos, frutos de una serie de viajes y de una supuestamente rigurosa investigación—Carpentier puede mostrarse como poseedor de un determinado saber. Este saber documental le sirve para construirse como mediador entre estas fuentes y la información que presenta en su ensayo. Se construye como un héroe del patrimonio cultural cubano, cuya intervención ha salvado una cantidad de documentos a punto de arruinarse por el tiempo y que de otra forma se hubiesen perdido. Su discurso ensayístico se nutre de estos documentos valiosos de los que sus antecesores no dispusieron.

Entre el prefacio y el primer capítulo, Carpentier incluye un epígrafe de Ígor Stravinski escrito en francés, diciendo que: “Une tradition véritable n’est pas le témoignage d’un passé révolu; c’est une force vivante qui anime et informe le présent” (Carpentier, 1946: 8). La cita proviene de sus conferencias reunidas bajo el título *Poética musical*, y es interesante que Carpentier abra su libro sobre la música cubana con una cita de un compositor europeo. Aquí Stravinski reflexiona sobre la tradición y el tiempo, relacionando el pasado con el presente. Este encabezado en francés pone en evidencia la importancia de Stravinski para Carpentier y, además, establece desde el principio el lazo entre la música cubana y la música europea.

Un ensayo diferente y definitivo

La música en Cuba se diferencia mucho de los trabajos anteriores sobre el mismo tema porque Carpentier es uno de los primeros que analiza la influencia africana sobre la música cubana. Según el autor, durante los siglos XVIII y XIX, existía mucho prejuicio respecto de la influencia africana y la clase criolla intentaba ocultarla. Sin embargo, en el siglo XX sobre todo,

los ritmos africanos empiezan a reivindicarse. Carpentier valoriza la multiplicidad de culturas y su mezcla, trazando cómo se va dando la transculturación en el plano musical. Sus obras anteriores a ésta muestran su fascinación por todo lo afrocubano. Por ejemplo, su primera novela *¡Écúe-Yamba-Ó!* (1927/1933) lleva el subtítulo “una novela afrocubana”, y tiene un elenco de personajes negros. También ya había escrito en los años veinte canciones y ballets que se nutrían de elementos afrocubanos. Como se verá en los siguientes capítulos, sus cuentos “Histoire de lunes” (1933) y “Oficio de tinieblas” (1944) tratan sobre comunidades cubanas diversas donde la música y lo africano cobran un papel central. Por todos estos motivos, a Carpentier le interesa profundamente lo afrocubano y la transculturación, y gran parte de *La música en Cuba* gira en torno a estas temáticas.

Carpentier alienta a investigadores en otros países latinoamericanos, pero en Cuba se afirma como la autoridad máxima, rechazando todos los trabajos anteriores al entregar uno que pretende ser el definitivo. *La música en Cuba* representa la primera historia seria de la música cubana, según el autor. Hace hincapié varias veces en la necesidad de un trabajo “serio”, señalando los problemas que las obras anteriores exponían sobre el tema:

Después de comprobar la ligereza o falta de seriedad con que fueron escritos los pocos libros consagrados en Cuba, hasta ahora, a su historia musical, nos vimos obligados a remontarnos a las primeras fuentes de información, advirtiéndole que un cierto número de afirmaciones, generalmente admitidas y que pasaron incluso a la obra de sólidos investigadores extranjeros, sorprendidos en su buena fe, se debían a la más ingenua fantasía de sus autores. (*idem*: 11)

Carpentier intenta legitimarse y al mismo tiempo, en palabras de Foucault, “asesinar” a sus precursores. Las otras “versiones” no sirven, según el ensayista, porque no utilizaron documentos de primera mano o porque fueron escritas por autores extranjeros, dando rienda suelta a su imaginación y dejando de lado cualquier “veracidad”. Aquí Carpentier llama la atención sobre su propia cubaneidad—noción sumamente cuestionable ya que se sabe que nació en Europa y siempre tuvo un sentido de identidad conflictiva. Carpentier destaca los puntos débiles de los libros anteriores al suyo, diferenciando su trabajo al valorarlo como la primera investigación sólida que cuenta con fuentes de primera mano y que escribe un autor oriundo de la isla.

Hacia el final del prefacio, vuelve a destacar el hecho de que este libro representa un gesto fundacional. Según Timothy Brennan:

Music in Cuba had opened a door on a vest new field of investigation, not because no one had written about Cuban music before, but because the history had never been narrated like this... (Carpentier) managed to popularize (or better, to colloquialize) a story that had until then been imprisoned in ethnography of a technical sort. (Brennan, 2001: 3)

Brennan nombra a los investigadores que Carpentier elide, enumerando qué trabajos existieron antes que *La música en Cuba*. Eduardo Sánchez de Fuentes, Fernando Ortiz y Lydia Cabrera ya habían estudiado la música de la isla, pero según Brennan, Sánchez de Fuentes se limitó a estudiar géneros aislados y Ortiz y Cabrera produjeron trabajos más bien monográficos con un lenguaje oscuro y técnico que no alcanzaron difundirse.

Una historia continua

La palabra trazar es fundamental en este cuestionamiento, ya que sugiere continuidad: el historiador dibuja una línea recta, diacrónica, que atraviesa una serie de momentos aislados. Carpentier afirma que Cuba, “en todos los momentos de su historia” desarrolló un folklore musical sorprendente y variado. El autor pretende ofrecer una visión completa del desarrollo de la música en Cuba—pretensión imposible de sostener. Brennan señala lo siguiente al respecto: “Surrounded by rare papers, inspired by the fragment of a sixteenth-century quote or a tattered lead, he bridges the gaps of a spotty narrative of migration and ambition” (Brennan 2001: 55).

Foucault en *Réponse au Cercle d'épistémologie* deconstruye las nociones características del discurso histórico tradicional, diciendo: “Voilà des dizaines d'années maintenant que l'attention des historiens s'est portée de préférence sur les longues périodes” (Foucault, 1968: 9). Carpentier publica su ensayo antes de los estudios de Foucault, interesándose por los largos periodos y esforzándose por establecer vínculos entre acontecimientos dispares. Busca reunir las figuras centrales y, como se ha visto anteriormente, los capítulos que no llevan títulos como “El siglo XVI” o “El siglo XVII” se centran en compositores—Esteban Salas, Saumell, Ignacio Cervantes, Alejandro García Caturla, Amadeo Roldán—que según Carpentier ejercieron una *influencia* (palabra que rechaza Foucault) en la música de la isla. Foucault sostiene que las viejas historias se referían a la actividad del sujeto, noción que pone en cuestionamiento en su búsqueda de desmontar y descentrar al mismo. Foucault propone la necesidad de una historia no continua

sino discontinua, que describe los acontecimientos dispersos y las rupturas, interesándose por los intersticios y umbrales y por las grietas y brechas.

Carpentier alisa su ensayo histórico, proponiendo una ficción continua y sin rupturas. Teje un hilo histórico que produce un efecto de totalidad, generando una sensación de continuidad al llenar las lagunas con proyecciones discursivas ficcionales.

El ensayista considera la historia como progreso y como un relato continuo. Por lo tanto, su gran aporte será el descubrimiento de Esteban Salas, y lo mencionará a lo largo de su vida, no solo en este ensayo sino también en crónicas periodísticas y entrevistas. Esta figura le sirve para llenar un vacío en el desarrollo de la música cubana, una proyección discursiva que le otorga mayor continuidad y también mayor legitimidad cultural y erudita. Carpentier encuentra en su visita a la catedral de Santiago de Cuba un archivo importante de partituras de este compositor olvidado. Por lo demás, este descubrimiento hace que *La música en Cuba* tenga algo novedoso frente a las historias anteriores.

Muchos pasajes de su largo ensayo son de índole ficcional y parecen sacados de un cuento o novela del autor debido a su tendencia a ficcionalizar y estetizar la historia, devolviéndole “la imagen” en las palabras de Lukács. Por ejemplo, el principio del primer capítulo “El siglo XVI” se parece más a una obra de ficción o poesía que de una historia. Las abstracciones, la oscuridad del lenguaje y el ritmo poético que genera la sintaxis hacen que el ensayo se acerque más bien a una obra literaria:

Terminada la lucha de los cuerpos, iniciábase la lucha de los signos. La cruz había de alzarse más alta, cuanto más alto hubiera sido un teocali. Sobre cada templo derruido (*sic*), era necesario levantar una iglesia. Al fausto de los ídolos de buena talla, era preciso oponer las pompas mayores de la liturgia. Contra cantos y tradiciones que aún podrían alentar un peligroso espíritu de rebeldía, se movilizaban las fuerzas espirituales de las leyendas áureas y de los antifonarios cristianos. En tierras prósperas y bravías, la Conquista perfila campanarios y hace cantar sus coros. En tierras muelles, cuyos habitantes aceptan sin discusión la autoridad de un rey ayer ignorado, el recién llegado no tiene por qué tomarse tanto trabajo. (Carpentier, 1946: 17)

Como afirma Brennan, el ensayo se parece a una obra narrativa en muchos aspectos: presenta una determinada temporalidad, ambientación y elenco de personajes, con una voz narrativa que relata una suerte de drama histórico. Ofrece momentos de tensión, de expectativa y suspenso, pero también otros momentos de calma y distensión. Además, como pone en evidencia esta cita, Carpentier cuida mucho su lenguaje a lo largo de todo el libro. El ensayo explica pero también

entretiene, incluyendo anécdotas interesantes y comentarios personales a medida que hila los capítulos como un tejido narrativo. Su discurso insiste también en mostrarse lo más objetivo posible, logrando este efecto mediante procedimientos que podrían vincularse con las técnicas dominantes de la novela realista decimonónica.

Aunque se asemeje a una novela, es cierto que el trabajo de Carpentier con la historia es muy lúcido y que sus investigaciones son profundas y minuciosas. *La música en Cuba* contiene muchas secciones que evidencian un gran rigor histórico, pasajes más históricos que ficcionales, que comprueban sus afirmaciones en el prefacio al mostrar análisis perspicaces. Aquí sus estudios proceden de archivos sólidos y fuentes de primera mano. En estos pasajes, el lenguaje se depura de abstracciones e imágenes poéticas; también desaparecen las generalizaciones y los juicios de valor. En su lugar, el lector se halla frente a lúcidas observaciones sobre el discurrir histórico de la música en Cuba. Por ejemplo, “El siglo XVII” inicia de este modo: “A principios del siglo XVII la isla de Cuba contaba con unos veinte mil habitantes, entre blancos, negros, indios y mestizos. Comenzaba a desarrollarse la industria azucarera, con una creciente demanda de esclavos africanos. El primer ingenio de la isla—*La Prensa*—se había fundado en El Cerro, en 1576” (Carpentier, 1946: 42). Aquí Carpentier expone una serie de hechos, fechas y datos precisos.

Otro ejemplo de esta índole aparece en el cuarto capítulo titulado “El salón y el teatro a fines del siglo XVIII” donde Carpentier analiza un anuncio periodístico. Primero lo reproduce y después lo comenta de manera sumamente objetiva: “El cuadro no puede resultar más instructivo. En los últimos años del siglo XVIII, los instrumentos de teclado, violines, flautas, arpas, guitarras, favorecidos por el salón, alimentan todo un comercio. El clave es visiblemente desplazado por el pianoforte, vendiéndose a precio cada vez más bajo” (*idem*: 84). Por otra parte, el ensayo frecuentemente incluye pequeñas biografías de compositores, éstas siendo informativas y enciclopédicas, construidas mediante procedimientos convencionales del género biográfico.

Sin embargo, Brennan pone en cuestionamiento la veracidad de ciertos datos que proporciona Carpentier, afirmando que:

There are some questionable details in the text, certainly. Did Las Casas really see the *areíto* performed, for example? Was the *son* really the creation of the sixteenth-century heroine Teodora Ginés (“Má Teodora”), or is the story just a nationalist legend? Carpentier was undoubtedly wrong about such facts. (Brennan 2001: 55)

Al igual que el novelista, el ensayista crea e inventa. *La música en Cuba* no es ni la primera “historia” de la música cubana, ni una historia totalmente verdadera: revela mucho sobre el imaginario del propio historiador utopista.

La mayoría de los cuentos y novelas de Carpentier posteriores a la escritura de *La música en Cuba* están basados en momentos históricos precisos, y este trabajo con la historia ha recibido mucha atención crítica. Pero se ha visto que al componer *La música en Cuba*, un ensayo histórico, no deja de lado la retórica ni tampoco la ficción. La estructura del ensayo no solo se parece a la de una obra narrativa, sino también de algún modo a una composición musical según los postulados de Adorno en “The Essay as Form”. Carpentier cuida sus transiciones, haciendo que su relato fluya y discurra como una pieza sonora.

A pesar de ser un ensayo ficcional, semejante a la narrativa, no deja de ser un libro fundamental para los estudios de la música latinoamericana. Aunque se trate de una ficción histórica, cultural o nacional, sigue siendo una obra maestra de Alejo Carpentier que merece ser leída y discutida.

Efectos de *La música en Cuba* sobre la narrativa de Carpentier

Una de las muchas hipótesis valiosas que propone Roberto González Echevarría en *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria* es que la lectura de cartas, historias y crónicas americanas por parte de Carpentier durante la preparación y escritura de *La música en Cuba* hace que su obra narrativa cambie radicalmente. Mientras que su novela *¡Écue-Yamba-Ó!* y los cuentos de los años veinte y treinta exhiben una falta de precisión histórica y una escritura con una impronta vanguardista (sobre todo futurista y surrealista), sus narraciones de los años cuarenta a partir de “Oficio de tinieblas” y “Viaje a la semilla” empiezan a enfocarse por primera vez en la historia y a constituirse por una escritura más bien barroca, hoy considerada neobarroca:

Con las investigaciones y redacción de *La música en Cuba* irrumpe la historia en la narrativa carpenteriana (...). *La música en Cuba* le proporciona a Carpentier un método de trabajo, que consiste en la investigación histórica, en la creación a partir de una tradición que él va rehaciendo con la ayuda de textos de diversa índole. Más específicamente, le da un nuevo cauce a su ficción, que será la búsqueda en esos textos olvidados de personajes oscuros, de biografías incompletas, que él completará en sus

relatos de solida documentación y rigurosas y (casi) comprobable cronología. (González Echevarría, 1977: 131)

Carpentier construye su ficción de autor en muchas entrevistas, comentando que durante los siete años previos a la publicación de *La música en Cuba*, vive encerrado, constantemente leyendo textos sobre América. Estas lecturas sin duda tuvieron un profundo efecto sobre su escritura narrativa. Son los cuentos que publica en los años cuarenta los que empiezan a conformar su poética, lo que hoy se considera *lo carpenteriano*. En el cuento "Histoire de lunes" de 1933, ya es posible percibir los gérmenes de esta poética particular.

Capítulo IV

Música ritual y sonoridad mecánica en “Histoire de lunes”

Se a música é um modelo sobre o qual se constituem metafísicas (...) não deixa de ser metáfora e metonímia do mundo físico, enquanto universo vibratório onde, a cada novo limiar, a energia se mostra de uma outra forma.

JOSÉ MIGUEL WISNIK

Es normal que los escritores descrean y aun escamotean sus comienzos, del mismo modo que consideran que cada obra nueva entierra definitivamente las anteriores, las avergüenza y empequeñece.

ÁNGEL RAMA

Carpentier publica “Histoire de lunes” (1933) en Francia, en la revista parisina *Cahiers du sud*. Roberto González Echevarría estudia esta primera etapa de obras narrativas, preguntando si tienen algún valor literario o si pueden considerarse “ruinas sin valor de un pasado cuya única función fue prefigurar el presente (...), meras reliquias de un autor que se desvaneció al alcanzar su madurez” (González Echevarría, 1977: 72-73). Son las obras que quedan por fuera de *la obra* tal como la quiere presentar Carpentier, de escasa publicación y poca atención crítica. Sin embargo, el crítico estudia este conjunto hallando una serie de reminiscencias y reescrituras, sobre todo al reflexionar sobre la novela *¡Écue-Yamba-Ó!* y el cuento “Histoire de lunes”:

...las obras de los veinte y los treinta constituyen entre sí un núcleo bastante coherente, casi un solo texto forjado en torno de un anhelo abarcador, la fuerza religiosa aglutinante de lo que podría convertirse en la fuente de una escritura diferente, libre de las ataduras de la mentalidad occidental. (González Echevarría, 1977: 73)

Los temas de ambos textos se basan en la alteridad de lo afrocubano, aquel misterio con vestigios de trascendencia que son los ritos y la cultura de los ñañigos, inspiración poética no solo para Carpentier sino también para sus contemporáneos antillanos Luis Palés-Matos, Nicolás Guillén y otros poetas y escritores del *negrismo* o de la *negritud*.

González Echevarría postula que “Histoire de lunes” se redacta después de *¡Écue-Yamba-Ó!*, encontrando una gran cantidad de escenas prácticamente idénticas en ambas, pero reescritas en el cuento después de haber encontrado soluciones a problemáticas (tanto narratológicas como culturales) que figuraban en la novela. El crítico considera que la forma en que el narrador de la novela describe el paisaje y los personajes, junto con su mirada sobre las culturas, muestra si no una maduración narrativa, al menos una nueva comprensión de ciertos conceptos culturales que empiezan a circular en la época. Postula que en “Histoire de lunes” se da una depuración de lenguaje futurista y cubista por un lado, y por otro la búsqueda de una síntesis entre la historia de los blancos y el pasado africano.

En ambos textos se reciclan personajes y escenas. Por ejemplo las escenas de la colectividad de la estación ferroviaria y las ceremonias ñáñigas aparecen en los dos de un modo llamativamente semejante⁷. Los dos están ubicados alrededor de los años treinta—no se especifica la fecha exacta—en un pequeño pueblo cubano donde conviven personajes étnicamente muy diversos existiendo en cierta armonía precaria. Dadas las correspondencias evidentes, González Echevarría postula lo siguiente: “Carpentier no está simplemente economizando cuando toma prestado de la novela. Está volviendo a trabajar con los mismos materiales como parte del proceso de hallarle solución a los dilemas a los que *¡Écue Yamba Ó!* había respondido. En cierto sentido, Carpentier está reescribiendo la novela” (*idem*: 106). Esta práctica de reescritura inicia aquí y será repetida a lo largo de su obra narrativa.

Carpentier tiende a rechazar las obras narrativas que escribe durante los años veinte y treinta, mientras colabora en las revistas *Carteles* (1923) y *Revista de Avance* (entre 1927 y 1930). En los años veinte, publica en La Habana sus primeros cuentos: “El estudiante” (1927) y

⁷ Un ejemplo de una escena de *¡Écue-Yamba-Ó!* reescrita en “Histoire de lunes” es la descripción de la estación de trenes: “Pero una muchedumbre de casitas blancas y azules, de techo de guano y tela alquitranada, rodeó el ferrocarril como un enjambre. Suspiraron los Westinghouse. La campana de la locomotora abanicó el humo. Y los frenos mordieron las ruedas en una vasta estación repleta de gente. Voceaban vendedores de tortas, de frutas, de periódicos. Bajo el ala de sus pamelas azules, las alumnas de un Conservatorio aguardaban a un profesor de la capital, luciendo una cinta de terciopelo atravesada en el pecho con las palabras “¡Viva la música!” grabadas en letras plateadas. Galleros con sus malayos rasurados en la mano. Mendigos y desocupados con un rezago en el colmillo. Colonos vestidos de dril blanco y guajiros esqueléticos despidiendo a una prima cargada de niños. En el centro del bullicio, varios descamisados daban vivas a un político con cara de besugo que abandonaba aparatosamente un vagón de primera, calándose la funda del revólver en una nalga” (Carpentier, 1933: 135-136).

“El milagro del ascensor” (1929). Termina de redactar una versión de su primera novela *¡Écue-Yamba-Ó!* en 1927, aunque no la llegue a publicar hasta el año 1933 en España. También compone textos más estrechamente vinculados con la música y la danza: éstos incluyen *El milagro de Anaquillé* (1927), *La Rebambaramba* (1927), y textos musicales como “Liturgia” (1927) y “Mari-Sabel” (1927) que están incluidos en el apéndice de este trabajo. Muchos de sus ensayos literarios y musicales—sus primeros intentos a abocarse a la literatura como artista y ya no como periodista—permanecen hoy inéditos o publicados por editoriales en ediciones no autorizadas por el autor. Quedan por fuera de lo que Carpentier considera como su obra oficial, noción que la crítica cuestiona. Viene al caso recordar a Michel Foucault cuando pregunta en su radical ensayo “¿Qué es un autor?”: “¿acaso todo lo que ha escrito o dicho, todo lo que ha dejado detrás suyo forma parte de su obra?” (Foucault, 1968).

Antes de entrar en el análisis de “Histoire de lunes”, texto más propiamente literario, se comentarán brevemente algunas de las intervenciones más bien musicales de Carpentier que provienen de esta época temprana y un tanto oscura. Se considerarán tres textos compuestos en este umbral artístico, escritos que basculan a caballo entre lo literario y lo musical. En primer lugar, el ballet *La Rebambaramba* y luego los textos musicales “Liturgia” y “Mari-Sabel”.

La Rebambaramba

La Rebambaramba contiene una gran cantidad de elementos que se repiten en *¡Écue-Yamba-Ó!* y luego en “Histoire de lunes”. Aquí Carpentier colabora con el compositor cubano Amadeo Roldán en la creación de un ballet que juntos titulan *La Rebambaramba*, nombre que hace hincapié en lo afrocubano. Se trata de un ballet en un acto y dos cuadros (o escenas), cuya acción está ubicada en La Habana durante el primer tercio del siglo XIX.

Amadeo Roldán es un amigo de Carpentier que se desempeña como compositor y violinista durante la época de las vanguardias. En los años veinte llega a ser violinista concertino de la Orquesta Filarmónica de La Habana. Mantiene una relación muy cercana con Carpentier durante su vida (fallece joven, en 1939), y dos décadas después de la creación de *La Rebambaramba*, Roldán aparece homenajeado en un capítulo de *La música en Cuba* como uno de los compositores contemporáneos cubanos más importantes. Aquí Carpentier proporciona una

biografía de Roldán y arroja luz sobre la creación de *La Rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé*.

En la suite⁸ de *La Rebambaramba* interpretada por la New World Symphony bajo la dirección de Michael Tilson Thomas, se escucha cómo el piano junto con instrumentos de viento como la flauta se encargan de la melodía. Unas trompetas suenan por momentos al unísono, generando una música tronadora. Al mismo tiempo se forma una intensa densidad sonora mediante una cantidad de violines y contrabajos que tocan frecuentemente de manera *trémolo*. Por último, una gran cantidad de tambores autóctonos de Cuba se encargan del ritmo, percutiéndose a lo largo de la suite.

En la breve coreografía que escribe Carpentier, se escenifican personajes, algunos músicos y otros bailarines, que presencian y participan en espectáculos y desfiles callejeros. El acto único narra una pequeña historia teatral festiva y burlesca que tiene lugar el 6 de enero, Día de los Reyes Magos. En *La música en Cuba*, Carpentier describe el ballet, diciendo: “Se trataba de evocar, a través de grabados románticos cubanos (...) la hirviente vida populachera de La Habana en 1830, en el día de la fiesta de Reyes” (Carpentier, 1946: 241). Los personajes con los que se identifica el espectador son representantes de la clase baja: los músicos negros—algunos esclavos y otros emancipados—y una bella mulata ladina. Por otro lado, los que presentan conflictos y terminan siendo ridiculizados son los poderosos. Éstos incluyen a un soldado cómico, y a un amo temible representado por su mezquino calesero entrometido. Al tratarse de un ballet, la música y la danza aparecen como elementos centrales. No hay diálogo, pero las acciones y la música que se representan están detalladas en una suerte de didascalias, las instrucciones necesarias para la *mise en scène* sonora de la obra⁹.

⁸ Esta suite consiste en: Final del primer cuadro, Comparsa lucumí, Comparsa de la culebra, Final de la obra. La grabación es de 1993.

⁹ La representación de lo colectivo en días festivos es una escena que Carpentier escribe por primera vez en este ballet y en su novela *¡Écue-Yamba-Ó!*, y que reescribe en su narrativa posterior. Este interés por lo carnavalesco es un eje que recorre su obra, desde estos comienzos hasta sus últimas novelas de los años setenta (por ejemplo *Concierto barroco*), pasando por los dos cuentos analizados en este trabajo.

“Liturgia” y “Mari-Sabel”

A fines de los años veinte y sobre todo en los años treinta durante su larga radicación en París, Carpentier publica una serie de textos destinados a ser musicalizados por compositores, entre ellos “Liturgia” y “Mari-Sabel”. Estos textos caminan en paralelo a su obra narrativa temprana y entre ambos existen un sinnúmero de correspondencias. Como Luis Palés Matos en Puerto Rico, Carpentier muestra una fascinación por la otredad de lo afroantillano, y estos escritos a caballo entre la poesía y la música pertenecen a lo que posteriormente se denomina el negrismo. Este profundo interés por lo africano como estético no es un hecho aislado, surgiendo en América pero también en Europa en las primeras décadas del siglo XX. Basta con pensar en las máscaras africanas que se convierten en objetos centrales para la pintura cubista (véase *Los tres músicos* (1921) de Pablo Picasso que aparece en la carátula). Carpentier publica “Liturgia” en *Revista de Avance*¹⁰ en 1927, un año después de la publicación de “Danza negra”¹¹ (1926) de Luis Palés Matos que luego se recopila en su célebre poemario *Tuntún de pasa y grifería* (1937).

“Liturgia” describe la ceremonia de iniciación de una sociedad secreta de ñañigos. Anclándolo en un espacio concreto con marcas temporales precisas, el poeta hace hincapié sobre todo en la música y en los ruidos que produce la escena ritual, pero sin dejar de lado la inclusión de imágenes y olores, lo cual genera un efecto de sinestesia. La primera estrofa es ésta:

La potencia rompió.
¡Yamba-Ó!
Retumban las tumbas

¹⁰ Con respecto a las vanguardias y lo nacional en Cuba, Celina Manzoni escribe en “Formas de lo nuevo en el ensayo de la vanguardia: *Revista de Avance y Mulata*”: “El vigor con que la voluntad experimental de la vanguardia se expande en América Latina en los primeros años del siglo XX consigue la re-estructuración de prácticas culturales y discursivas fuertemente establecidas; diversos ejercicios argumentativos: persuasivos, polémicos, dialogales o informativos confluyen en el autocuestionamiento estético y ético de la sociedad promoviendo una actualización de las retóricas interpretativas de la historia, de la poética, de la política y de la ideología. El sentimiento que Juan Marinello denominó “la inquietud cubana” y que puede servir para caracterizar un generalizado estado de ánimo, estalla en todas partes y su principal instrumento son las revistas; en ellas, a través de complejos procesos de aceptación y rechazo se reorganizan las ficciones de origen de la cultura y de la historia y se promueve la búsqueda de definiciones orientadas también a caracterizar las respectivas culturas nacionales y a buscar respuestas al interrogante de la “identidad” continental, renovado en un contexto de exacerbada internacionalización” (Manzoni, 735: 2004).

¹¹ Amadeo Roldán también musicaliza “Danza negra” de Luis Palés Matos.

en casa de Acué.
El juego firmó
—¡Yamba-Ó!—
con yeso amarillo
en el Cuarto Fambá. (Carpentier, 1927: 211)

Gran parte del léxico proviene de lo afrocubano, y muchas de las palabras se encuentran en el glosario al final de *¡Écue-Yamba-Ó!*. Los capítulos “Los negros bufos” y “El afrocubanismo” que figuran en *La música en Cuba* ayudan a aclarar lo que se plasma en este poema, proporcionando explicaciones de estos misteriosos ritos. Carpentier recicla la expresión “Yamba-Ó” en otros poemas y en su obra narrativa temprana. Roberto González Echevarría menciona que en estas obras tempranas, el autor sigue “la doctrina africana a la letra” (González Echevarría, 1977: 92), volviéndose una suerte de especialista en las lenguas y culturas afrocubanas.

La puesta en escena de una multiplicidad de voces es un intento de representar la inmediatez de una escena colectiva que el lector-oyente (y en cierta medida, *voyeur*) tiene el privilegio de presenciar. Las irrupciones de “Yamba-Ó” generan un ritmo sincopado dada su aparición en momentos inesperados del compás. Otro recurso que Carpentier aprovecha en esta estrofa es la técnica responsorial, típica de la música afrocubana, donde alternan voces que cantan o preguntan, y otras que responden.

“Liturgia” es un poema que describe una celebración que genera en el lector una sensación de saturación y exceso. Simulando el alboroto ritual, muestra el desborde propio del rito ñáñigo, misterioso y exótico para su autor. Para producir musicalidad, Carpentier aprovecha muchas de las mismas técnicas que utiliza Palés en poemas como “Danza negra”. La mayoría de los versos terminan con palabras agudas como “rompió”, “Yamba-Ó”, “Acué”, “Fambá” y la onomatopeya está omnipresente, otorgándole cierto primitivismo.

Otro poema sobresaliente de esta época es “Mari-Sabel”. Muy diferente de “Liturgia”, el espacio que construye es el de una casa serena, un patio y una calle, a la hora calurosa del mediodía. Reina el silencio y la ausencia, y las calles están abandonadas. Hasta que se atisba la aparición de una sombra luminosa, paradoja del claroscuro, seguida por la irrupción de una voz que grita “Maní, maní...”. Aquí la voz narrativa interviene, explicando que se trata de “un pregón que se pierde / por la lejanía...”. Pero en seguida otras voces entonan: “Aé, aéee...! / ¡Maní, maní...!”. La técnica aquí se asemeja a la de “Liturgia”, donde la voz narrativa se ve

constantemente interrumpida por otras voces exclamativas cuyo contenido aparece entre comillas.

“Mari-Sabel” construye una especie de cuadro pictórico-poético, y el pincel del poeta llega a su conclusión con la estrofa siguiente:

Crujió la puerta azul
y en la quietud del mediodía
apareció la mulata Mari-Sabel
haciendo danzar su chal rojo
como un fuego de Bengala. (Carpentier, 1927: 217)

El vacío descrito en la primera estrofa termina por llenarse en la última tras la llegada de Mari-Sabel. Aquí casi al final, la protagonista sugerida por el título, pero elidida hasta ahora, finalmente se llega a nombrar. Mari-Sabel no es una mujer negra sino una mulata, producto del mestizaje tan característico de las islas antillanas. El poema pone de relieve al menos dos tensiones centrales: la oposición entre la inmovilidad y el movimiento, y el contraste entre el silencio y el ruido, ambas recalcando la importancia lo sonoro. No incluye los mismos procedimientos rítmicos de “Liturgia”, pero este poema imbuido de color local y pintoresquismo logra suscitar el interés del compositor cubano Alejandro García Caturla quien lo musicaliza en 1929, escribiendo una partitura para voz y piano.

“Histoire de lunes”

La música y la sonoridad, la tensión entre lo moderno y lo primitivo y las culturas constituyen tres ejes centrales en los cuentos “Histoire de lunes” y “Oficio de tinieblas”. Este relato contrasta la sonoridad de la modernidad con la música del rito ancestral. Tanto la forma como la materia semántica hacen que el texto se asemeje a una pieza musical y las culturas que figuran están representadas por manifestaciones sonoras dispares.

Como se ha visto anteriormente, “Histoire de lunes” pone en evidencia, según González Echevarría, una maduración conceptual respecto de las nociones de cultura, sobre todo frente a *¡Écue-Yambo-Ó!*. El crítico postula que el cuento muestra una síntesis del tiempo de los negros y los blancos. Sin embargo, al someter el relato a un estudio minucioso de la sonoridad y música, parece revelarse otro tipo de visión de las culturas.

Como algunos de sus poemas destinados a ser musicalizados, Carpentier escribe “Histoire de lunes” en francés, acaso su primera lengua¹². Carpentier nunca lo traduce—lo que muestra su repudio hacia el texto—y la versión consultada aquí es de Martí Soler, un traductor de la editorial Fondo de Cultura Económica.

El título se constituye de dos sustantivos: por un lado “historia” que no solo se refiere a la Historia sino también a la forma narrativa de cuento o *nouvelle*. En esta época, si bien la ficcionalización de momentos históricos precisos todavía no forma parte de su proyecto narrativo, aquí por lo menos hay cierto interés por hechos históricos.

Por otro lado, la palabra “luna” se remonta a una larga tradición poética que llega a su auge con el modernismo hispanoamericano. Sin embargo, el uso de la palabra en plural produce un desvío con respecto a la tradición: “lunas” se remite a una multiplicidad. Esta idea de pluralismo vendrá al caso más adelante al analizar el eje cultural. “Lunas” también es un vocablo que se repite en muchas de las obras afrocubanas de este ciclo narrativo temprano. González Echevarría escribe lo siguiente al respecto del título: “...en la oposición entre los dos sustantivos en el título mismo: “historia”, término que implica un desarrollo lineal, y “lunas”, término que supone una serie de repeticiones cósmicas. El complicado juego de tiempos, fechas y ciclos de la naturaleza comienza a formar un sistema de correspondencias en este cuento que no estaba presente en otros textos del periodo (González Echevarría, 1977: 107)”.

El cuento tematiza por un lado sonoridades modernas y por el otro, una ceremonia afrocubana, su estructura dando cuenta de esto al reflejar la forma de una composición musical. La pieza a la que más se acerca parece ser la forma ternaria proveniente de la época clásica, que cuenta con una estructura básica: consiste en tres secciones pero solo dos temas principales. Siguiendo el esquema A-B-A, la primera y tercera partes son repeticiones casi idénticas de la misma materia sonora, terminando del mismo modo que empieza. La parte B suele ser altamente contrastante con respecto a la A, y entre las secciones suelen elaborarse pequeñas transiciones (Randel, 100-101: 2003).

¹² “El padre de Carpentier era francés. Él mismo nunca pudo abandonar la “erre” *roulée* que en español suena algo así como “g” (...). Se puede suponer entonces que el francés fuera una de sus lenguas maternas (...). También es muy posible que sus primeras lecturas, antes de entrar a la escuela o el liceo, se las haya facilitado su padre en su propia lengua (Caballero, 2004: 119). Cabrera Infante se burla del bilingüismo de Carpentier en su pastiche al escribir: “Tengo un *santo horror a los diálogos* y lo traducía mentalmente al francés para ver qué tal sonaba” (Cabrera Infante, 1967: 241).

“Histoire de lunes” no es una obra narrativa densa sino simple, entretenida y fácil de seguir. Paralelamente, la forma ternaria es una de las formas musicales más sencillas de la época clásica. El cuento se constituye de ocho apartados de extensión casi pareja, los últimos dos siendo un poco más breves que los anteriores. Por lo tanto, es una obra básicamente simétrica. Una gran parte de las composiciones musicales de la época clásica cuentan con una introducción y luego secciones de desarrollo, transiciones y conclusión. Sin embargo, ni el primer párrafo ni el primer apartado de “Histoire de lunes” parece configurar una introducción. El cuento empieza *in media res*, exponiendo en seguida el primer tema. Tras una transición, éste cede al segundo tema contrastante. Después de otra transición más, vuelve a repetir el tema inicial y termina con una cadencia de cierre.

El apartado central trata la sonoridad musical que genera una ceremonia afrocubana en el monte. Privilegiada por su ubicación céntrica, esta parte—el tema B—reemplaza los sonidos mecánicos de la modernidad, que podrían considerarse el tema A de este texto literario-musical. Se contrasta fuertemente con los sonidos del ventilador, tren y automóviles que producen un elemento atonal e industrial, pudiendo relacionarse con la música de Schönberg o el primer Stravinski, cuyas composiciones, al interesarse por la técnica y sonoridad de la vida moderna, ponen en cuestionamiento la música tonal, característica de la tradición occidental hasta ese entonces.

Un gran número de descripciones a lo largo del relato no solo hacen hincapié en la sonoridad sino también en el acto mismo de la escucha. Estas referencias privilegian una lectura auricular del cuento. Al llamar la atención sobre la audición, dichos indicios resaltan la importancia de lo sonoro en el relato, a saber, lo que impulsa el argumento y estimula los personajes a actuar. Por ejemplo, el narrador describe cómo Atilano oye una conversación entre algunos hombres. Atilano presta atención “con la oreja tapizada de vello” (*idem*: 39). El narrador después agrega que “Las palabras llegaban claras al caracol, yunque y martillo que resuena en alguna parte bajo el cráneo, pero de ahí al cerebro el camino es largo” (*ibidem*).

Hay por lo tanto un evidente interés por parte del narrador en que el lector se detenga en los mecanismos de la percepción auricular y del entendimiento. Aquí, gran parte del sentido pasa no por lo visual sino por lo auditivo. No es casual que Atilano, luego de una noche de violaciones tras haberse transformado en “el escurrizado”, recibe una gran herida detrás de la oreja. Tampoco es un dato menor que la virgen del pueblo se llame Nuestra Señora de las

Orejillas. Todas estas referencias a la audición ayudan a resaltar su centralidad. La sonoridad y, como se verá más adelante, la música configuran la estructura semántica del cuento.

La primera referencia explícita a la música surge en el primer párrafo donde el narrador observa que un grupo de alumnos de conservatorio de una ciudad vecina visita el pueblo llevando el lema *¡Viva la música!* sobre la pechera. Sin embargo, previamente en la segunda frase del cuento aparece la primera mención de sonoridad. No se trata de una música propiamente dicha, sino del griterío de los habitantes y transeúntes y los viejos Ford que hacen sonar sus bocinas *ásperamente*, creando una música propia de la modernidad, una música cuasi-urbana, detalle que pone de relieve otra vez la técnica y la ciudad, aunque aquí se trate más bien de un pueblo.

En el mismo párrafo, el narrador proporciona un catálogo de elementos que pueden observarse en la estación: “Caras de mujeres, distintas de las que harto conocemos; corbatas, gramófonos, brazos al desnudo, moneda suelta” (*idem*: 35). Esta enumeración algo caótica y neobarroca *avant la lettre* incumbe a la música tras la mención de los gramófonos. El objeto recién inventado para reproducir música figura entre otros objetos disímiles. También el narrador se detiene en las poblaciones exóticas que se encuentran en el escenario, uno de los ejes que se considerará en mayor profundidad hacia el final de este apartado. Por otra parte, la referencia a las corbatas (posterior a la referencia de las camisas de los alumnos de conservatorio pero anterior a las de los zapatos que lustra Atilano) remite al típico traje del empresario burgués, al *businessman*, que se emparenta con la alusión a la moneda suelta. Una inquietud de Carpentier incluye las relaciones entre las clases sociales.

Tema A

En el primer párrafo el narrador comenta la llegada del tren y los bocinazos de dos automóviles, para luego detenerse en un objeto mecánico, el ventilador del café que se está poniendo en marcha: “A las 12 y 28, puntualmente, el tren de largos vagones amarillos se detenía en la estación del pueblo. Al momento, los dos viejos Ford empezaban a hacer sonar su bocina *ásperamente*. El ventilador del Café de los Reyes Magos se ponía en marcha” (Carpentier 1933: 35). Los ruidos algo cacofónicos de estas máquinas modernas configuran el primer tema.

Además de los sonidos producidos por los trenes, los automóviles y el ventilador, el narrador destaca las voces de las mujeres que lavan ropa en el río. Éstas cantan, y sus melodías se mezclan con el griterío que se escucha en la estación de trenes. El canto de las mujeres que realizan el acto algo primitivo de lavar su ropa en el río relativiza la sonoridad moderna de la estación ferroviaria, sumándole un elemento humano y ancestral. Esto hace que la sonoridad del tema A cobre cierta complejidad, anticipando además la ceremonia afrocubana (que constituye el segundo tema) donde la voz como instrumento cobrará mayor protagonismo.

El narrador relata el surgimiento de la confluencia de estos ruidos y melodías, pero al terminar su descripción de la estación, cuenta de qué modo se van alejando y acallando: “Mas cuando la locomotora se perdía en el túnel, se detenía el ventilador, los Ford regresaban a su cochera de paja y los hombres iban a tenderse a la sombra de los bohíos, esperando el regreso de las mujeres que lavaban la ropa en el río¹³” (*idem*: 36). Al comparar el original con la traducción al castellano, se ve que Martí Soler respeta la sintaxis de la versión de Carpentier. En ambos idiomas es posible percibir que, como una composición musical, el silencio cede a la sonoridad solamente para luego pasar nuevamente al silencio. Al igual que la transición de una pieza musical llegando a su cierre, la cadencia con una sintaxis repetitiva indica que esta parte está acercándose a su final, al mismo tiempo anticipando modificaciones sonoras futuras. Paralelamente, el movimiento y ajeteo del sitio de tránsito pasan nuevamente a la quietud e inmovilidad.

El primer párrafo termina del mismo modo que concluye el primer apartado, pero no en silencio sino con el canto de los grillos bajo la luna: Atilano “esperaba ansioso, frotándose los muslos, a que el canto de las lavanderas cediera el silencio a los grillos” (*idem*: 37). La sonoridad de la naturaleza reemplaza y contrasta con el ajeteo sonoro y moderno generado por la estación ferroviaria.

¹³ Ésta es la cita original en francés: “Mais dès que la locomotive s'était engouffrée dans le tunnel, on arrêtait le ventilateur, les Ford revenaient à leur garage de chaume, et les hommes allaient s'étendre à l'ombre des cases, en attendant le retour des femmes qui lavaient leur linge à la rivière” (Jerry, 1981: 125).

Transición I

El segundo y tercer apartados configuran transiciones que anticipan las secciones centrales que tratan la ceremonia en el monte. El segundo apartado empieza: “Ahora, a las 12 y 28 sólo los niños van a la estación” y luego: “el ventilador de los Reyes Magos da vueltas tanto mejor cuanto más se eslabonan las reuniones, sin esperar la hora del tren” (*idem*: 37). La perfecta y casi mecánica sincronía del ventilador y el tren se ha trastocado por alguna fuerza misteriosa, estando ahora a destiempo. Esta asincronía muestra una perturbación de la sonoridad establecida por el primer tema. La premonición de la mala influencia de la luna sirve como una transición semántica, una suerte de modulación narrativa, que en música podría representarse por un cambio de mayor a menor. Con esta modulación transicional, el narrador cierra la segunda sección y pasa a la tercera que trata la serie de violaciones.

Al día siguiente el ventilador permanece apagado: “Como todavía refrescaba, nadie prendió el ventilador” (*idem*: 40). Por lo tanto, el tema A de la sonoridad moderna es totalmente acallada y el texto se mantiene en transición, apuntándose hacia el tema B. Paralelamente se da un cambio desde un espacio profano hacia un espacio espiritual: desde la estación de trenes a la iglesia: “Más tarde, como era domingo y repicaban las campanas, se encaminaron a la iglesia, donde las mujeres rezaban ya. El armonio atacó el himno nacional y el cura hizo su entrada, seguido de un sacristán negro” (*idem*: 41). Como en la época europea medieval, las *cloches* de la iglesia (palabra francesa de donde proviene la palabra inglesa *clock*) rigen la vida de los habitantes. Los miembros de la comunidad obedecen su apelación, encaminándose hacia la iglesia donde escuchan música nacionalista efectuada por el armonio, un órgano pequeño.

La iglesia católica representa el lugar del poder y también el *locus* de la música sacra y culta. Aquí, las campanas y el himno nacional confluyen. La música cobra importancia en este tercer apartado donde se representa una misa de domingo en la iglesia católica del pueblo. El cura sermonea al público, quejándose por la persistencia de brujería en la comunidad:

El cura se volvió bruscamente hacia la entrada, apretando los dientes. Un retumbo sordo, como un trueno en lo profundo del bosque, arrullo de un palomo monstruoso, había estallado a lo lejos. Luego, cortando un breve silencio, una batería seca, imperativa, invadió la iglesia. En la ronda entre una percusión grave que hizo temblar a más y mejor las estatuas de cera en sus vitrinas. Uno, dos, tres, cuatro. Los cuatro tambores rituales, percutidos acompasadamente, empezaron a hablar. Primero el Tambor-de-Orden; en

seguida el Tambor-de-Nación y el Tambor-del-Gallo; finalmente, el Tambor-de-Duelo, que sirve para invocar a los muertos.

Al escucharse la voz del cuarto tambor, la iglesia ya estaba vacía. Los fieles partían a la montaña. (*idem*: 41-42)

Este pasaje es fundamental para considerar la convivencia de las dos tradiciones culturales diferentes y aquí enfrentadas: la católica por un lado y la animista africana por otro. En *La música en Cuba*, Carpentier incluye pasajes sobre estas cuestiones. En Cuba como también en Brasil y en muchas otras partes de América, existieron procesos de sincretismo o hibridación entre el culto africano y el católico. Carpentier observa lo siguiente al respecto en el primer capítulo de su gran ensayo musical:

La iglesia cristiana ejerció, desde el primer momento, una poderosa atracción sobre los negros traídos a América. Los altares, los accesorios del culto, las imágenes, los hábitos religiosos, estaban hechos para seducir un tipo de humanidad muy solicitado por el mundo fáustico de los ritos y de los misterios. Claro está que no se renegaban, en el fondo, de los viejos dioses del África. (Carpentier 1946: 33)

En esta escena se ve cómo los blancos y afrocubanos asisten a la misa en la catedral pero, como postula Carpentier aquí, los afrocubanos “en el fondo” siguen siendo fieles al culto africano:

...el africano, transplantado al Nuevo Mundo, no estimaba que esto y aquello no pudiesen convivir en buena armonía. Al fin y al cabo, todas eran Potencias. Más aún: por un proceso de sincretismo, ampliamente estudiado por Fernando Ortiz, Nina Rodrigues, Price Mars, el Mayor Maximiliano, y otros, muchas divinidades cristianas fueron a enriquecer el panteón africano (yoruba principalmente) sustituyendo con sus imágenes las de antiguas representaciones antropomorfas y zoomorfas, ídolos o dioses mayores, de entidad más abstracta, cuyos nombres adoptaron. Así fue como San Lázaro vino a hacerse uno con Babalu-ayé; la Virgen de Regla, con Yemanyá; Santa Bárbara, con Changó; Ochosí, con San Norberto; Eleguá con el Ánima Sola, etc. (*idem*: 34)

Esta parte sirve de transición para la escena del rito ancestral que se narra en los apartados siguientes: el cuarto, quinto y sexto. La ceremonia animista en el monte contrasta tanto con la sonoridad moderna como con la música nacionalista y eclesiástica implícita en esta transición. A medida que el sacerdote habla—advirtiéndoles sobre la necesidad de abandonar sus costumbres tradicionales—el sonido de los tambores comienza a invadir el espacio eclesiástico. La descripción sugiere una suerte de poder implacable del tambor por sobre el público¹⁴. Las ondas

¹⁴ Este pasaje arroja luz sobre la polirritmia generada por las baterías rituales que acompañan la escena ritual en “Histoire de lunes”. Fernando Ortiz también estudia la música y los ritos

sonoras rara vez obedecen fronteras espaciales, y todo el tiempo violan espacios íntimos y privados. Los “fieles” no pueden resistir la convocación sonora, y huyen hacia la montaña para participar en un rito africano.

¿Quiénes son estos “fieles”? Si la iglesia permanece “vacía”, los blancos sentados en la primera fila también participan de esta evacuación. El pasaje deja cierta duda en el lector, y puede interpretarse de distintos modos, entre ellos: que solamente los afrocubanos abandonan la iglesia, que los blancos salen con ellos o hasta incluso que el cura y el sacristán negro parten también, dejando la iglesia totalmente vacía. La duda se resuelve en el apartado siguiente, donde el narrador señala que solo “caras negras y cabezas crespas” (*idem*: 42) avanzan hacia el monte.

Tema B

El cuarto apartado arranca con una descripción de la estrepitosa ceremonia afrocubana que tiene lugar en el monte. El rito mezcla la percusión de tambores con ofrendas que ponen en evidencia el sincretismo cultural y cultural antillano. Un efecto de trance se logra mediante la polifonía rítmica de los tambores. El músico y musicólogo brasileño José Miguel Wisnik en su libro *Som e o sentido: uma outra história das músicas* escribe sobre la sonoridad y los significados de los ritos primitivos, observando que: “Nos rituais que constituem as práticas da música modal invoca-se o universo para que seja cosmos e não-caos” (Wisnik, 1998: 27). Luego agrega que “As mais diferentes concepções do mundo, do cosmos, que pensam harmonia entre o visível e o invisível, entre o que se apresenta e o que permanece oculto, se constituem e se organizam através da música (*idem*: 29). Para el creyente, la música ritual es fundamental en la comunicación entre el mundo natural y el sobrenatural. Las voces y los tambores son los instrumentos centrales en estas liturgias.

En *La música en Cuba*, Carpentier también escribe sobre la importancia de los tambores en la religión afrocubana. Al registrar la influencia africana en la contradanza cubana, constata que “toma al negro lo más epidérmico: la obsesionante repetición de una frase, ritmando el paso de una comparsa; el tema breve y bien marcado, que vuelve y revuelve hasta la saciedad, creando

afrocubanos y en 1952 publica el primer volumen de su importante estudio de cinco tomos titulado: *Los instrumentos de la música afrocubana*.

una euforia física en los que avanzan a su compás” (Carpentier, 1946: 183). Más adelante, al describir el *son*, Carpentier escribe:

...al aparecer la batería del *son*, el negro no nos entregaba todavía los tambores que integran sus baterías rituales, destinadas a acompañar ceremonias de iniciación en sociedades secretas, prácticas de brujería, y fiestas sincrético-religiosas, de las que mezclan invocaciones a la Virgen con danzas más o menos prófanas (*sic*), bailadas por el simple placer de mover el cuerpo dentro de un baño de ritmos. La gran revolución operada en las nociones por la batería del *son*, consistió en darnos *el sentido de la polirritmia sometida a una unidad de tiempo*. (*idem*: 191)

Durante esta escena de la ceremonia en el monte, aparece intercalada una estrofa parecida a otra que figura en *Manita en el suelo*.¹⁵ Una vez más, el lector se halla frente a un acto de reescritura. La letra que acompaña el ritmo de los tambores tal como aparece en “Histoire de lunes” dice:

Olelí, Olelá
Olelí, Olelá
Jesu-Cristo, transmisol
Olelí,
Obatalá transmisol,
Olelí,
Allán Kardek transmisol,
Olelí
Santa Bárbara, transmisol
Olelí, Olelá
Olelí, Olelá... (Carpentier, 1933: 43-44)

Termina con tres puntos suspensivos, sugiriendo que el canto, ya de por sí redundante y circular, sigue reiterándose. En este aspecto, la forma cíclica del canto imita la estructura repetitiva del cuento entero. La repetición es típica del canto ritual africano y aquí la iteración de sílabas onomatopéyicas y la implícita presencia de un ritmo fuerte generado por tambores muy diversos funcionan para inducir a los participantes en una suerte de trance dionisiaco que se va aumentando hasta producir efectos espirituales de éxtasis. Los percusionistas tocan una “batería de ronda”, y la circularidad musical se vincula con la danza giratoria de los personajes en el monte.

A medida que cantan, los fieles bailan en una especie de orgía ritual y, gracias a la ceremonia, se enteran de la identidad del violador del pueblo. Más allá de la invocación a dioses africanos, aparece por un lado la mención de Cristo y Santa Bárbara, y por otro lado la extraña e

¹⁵ Un ballet que Carpentier escribe en 1931.

irónica inclusión de Allán Kardec, fundador del espiritismo y ocultismo en Francia. Esta mezcla de guías espirituales genera un sincretismo muy particular, heterogéneo y hasta lúdico. Para el imaginario del lector, la escena muestra algunos de los elementos característicos de una típica ceremonia africana. La orgía bacanal con olor a sudor, sexo y ron; la magia y la superstición durante la interrogación de los santos y antepasados; los gritos “jadeantes” y “aullantes”: todo este imaginario seguramente atraía a los escritores blancos que por lo general jamás tuvieron la oportunidad de atestiguar uno de estos actos rituales¹⁶.

En una escena que comienza en la iglesia del pueblo y termina en el bohío del monte, los personajes actúan cual si fuesen autómatas, cuyos cuerpos obedecen en trance a la convocación irresistible de los tambores. Al escucharlos, caen bajo su control, bajo su poder, y en seguida salen huyendo hacia la montaña. El texto sugiere la fragilidad de la fe católica del pueblo y la lealtad por el animismo africano. Muestra una predilección por las tradiciones ancestrales de los colonizados y un menosprecio por la tradición religiosa forzada por el colonizador, ya que el cura queda ridiculizado, predicando en una iglesia vacía. Estos elementos vinculados con lo sagrado vuelven a aparecer en “Oficio de tinieblas”, pero esta vez con otra mirada, no de una marcada oposición entre los de la iglesia (la sociedad elevada) y los de la calle (el barrio popular) sino más bien de una compleja coexistencia, pluralidad y juego de influencias.

Transición II y silencio

Concluida la ceremonia afrocubana, en el sexto apartado aparece una pausa en la sonoridad, donde la música pasa al silencio y el movimiento se convierte nuevamente en inmovilidad:

Ese día, durante cinco minutos de parada, los viajeros del expreso abandonaron sus vagones y salieron a las gradas de la estación, queriendo averiguar lo que pasaba en el

¹⁶ En una correspondencia entre Carpentier y Alejandro García Caturla, Carpentier desde Europa le pide información a García Caturla sobre los ritos ñañigos para ayudarlo a escribir una escena de *Écue-Yamba-Ó*: “Ahora sólo te envío estas líneas para pedirte un favor. Hace algún tiempo me contaste que habías asistido a un *Velorio de ñañigos*. Ya tengo una versión de esos *velorios*, la que no creo exacta, y necesito *forzosamente* algunos datos acerca de ello para el capítulo final de mi novela” (Carpentier, 1983: 293).

pueblo. Las calles estaban desiertas. Silencioso el ventilador de los Reyes Magos. Incluso los dos viejos Ford permanecían en el bohío. (*idem*: 46).

El cuento expone momentos de intensidad sonora, donde el alboroto y la música van *in crescendo*, yuxtapuestos a otros donde la referencia musical se va acallando y *diminuendo* hasta llegar al calderón. Tras el cierre del tema B (la ceremonia ritual) el narrador cuenta los efectos del rito: el pueblo afrocubano se ha dividido en dos facciones: los *sapos* y los *chivos* y una guerra civil ha iniciado:

Pero una música de motín incendiaba la atmósfera. Del lado de la montaña, las trompetas chinas del *Ensenillén*, proyectaban en la calma soleada sus vocalizaciones estridentes. A este llamado, respondían las maracas y tambores del *Efó-Abacara*, desde el fondo de las calles que desembocan al borde del agua. El tren partió, lleno de hipótesis y de preguntas sin respuesta. (*ibidem*)

Este apartado comienza con este extraño silencio anticipatorio, una suspensión sonora que provoca suspenso y desasosiego. Los ingredientes de la sonoridad moderna permanecen inactivos por el momento, solo volviendo a ponerse en marcha en los últimos apartados. Tras la división del pueblo en dos grupos primordiales afrocubanos, empieza a haber batallas en la plaza central: “Hubo que suprimir los conciertos de la banda, ya que, una tarde, la idea aciaga de tocar la vieja rumba de “Aliados y alemanes” provocó una nueva escaramuza entre chivos y sapos” (*idem*: 47). La alusión a una rumba proveniente de la época de la Primera Guerra Mundial genera tensión entre los grupos étnicos escenificados, otorgándole a la música otra función: esta vez es la sonoridad musical lo que instiga los personajes a la hostilidad y fomenta la discordia.

Llega la época del carnaval y junto con él “la fiesta de la patrona del pueblo, Nuestra Señora de las Orejillas” (*idem*: 48). El carnaval es una época sonora de música, danza, alboroto y festividad acústica. El sonido de un “estrépito de metales y platillos” (*ibidem*) permea la atmósfera y los habitantes preparan procesiones callejeras: los sapos por un lado y los chivos por el otro.

Las puertas de la iglesia adquieren importancia como el umbral que divide el espacio popular del espacio eclesiástico, amortiguando el paso de lo sonoro de un espacio al otro. Durante las procesiones, el cura permanece dentro de la iglesia y deja las puertas abiertas, esperando la vuelta de la imagen de la patrona del pueblo, llevada por los sapos: “habían quedado abiertas en espera del regreso de la Virgen (...). El cura se apresuró a cerrar los batientes” (*idem*: 49-50). Cuando comienza a llover, los “fieles” devuelven su virgen a la iglesia

y el cura cierra la puerta detrás de ellos. Sin embargo, los chivos con su San Lázaro vivo no llegan a entrar antes de su clausura: “San Lázaro golpeaba ya la puerta con sus dos muletas. Los chivos reclamaban el derecho de albergarlo en la iglesia (...). Centenares de manos percutían sobre las grandes planchas de cedro. Se elevaba un clamor indignado alrededor de la vieja construcción española” (*idem*: 50). Las puertas de la iglesia se convierten en un instrumento de percusión y en esta escena lúdica las muletas de San Lázaro se transforman en palillos de tambor. El umbral separa a los sapos quienes, en el interior de la iglesia, disfrutaban de su protección de la lluvia, mientras que sus enemigos, los chivos, intentan entrar. La colectividad, pidiendo permiso para ingresar, golpea con sus manos. Una vez más, las puertas del espacio sacro se transforman en instrumentos de percusión. A lo largo del cuento, la insistencia por parte del narrador en lo sonoro tiñe y provoca las acciones de la colectividad.

Tema A y coda

Hacia el final del cuento, cuando los sapos y los chivos están en plena batalla, tiene que intervenir la policía rural. El narrador describe su llegada a través de una referencia sonora: “Una descarga de fusilería se hizo escuchar” (*idem*: 50). A partir de referencias de esta índole, el sentido del relato se transmite y avanza. El narrador no describe la fusilería de modo directo, sino que, mediante la mención de su descarga, el lector entiende que llegan a poner fin al conflicto.

El relato inicia con la puesta en funcionamiento de una serie de máquinas: los Ford, la locomotora y el ventilador. Su final paralela este inicio al volver a repetir el primer tema. Esta repetición anticipa que todo volverá a empezar, cíclicamente como la luna: “Los dos Ford salieron del bohío. El ventilador dio de vueltas. Y las mujeres lavaron su ropa en el río” (*idem*: 51). El relato es circular y, como la forma ternaria, empieza de la misma manera que comienza: con los ruidos de las máquinas modernas que llenan el clima de este pueblo caribeño ficticio.

Lo moderno, lo ancestral y el tiempo

Tensiones entre lo moderno y lo ancestral permean “Histoire de lunes”. Por momentos el texto afirma la oposición, pero por otros la relativiza. Lo primero que se enfatiza es el tiempo, elemento constitutivo y fundamental para la música, ya sugerido por el título. La narración comienza con la siguiente frase: “A las 12 y 28, puntualmente, el tren de largos vagones amarillos se detenía en la estación del pueblo” (*idem*: 35). Esta oración contiene varios elementos que vienen al caso considerar. En primer lugar, la exactitud de la hora de la llegada del tren podría relacionarse con la modernidad industrial. Carpentier estaba al tanto, y de hecho participó, de los movimientos de vanguardia, sobre todo en los años veinte y treinta. Los futuristas italianos buscaban exaltar la técnica en su arte, intentando representar el movimiento y la sonoridad de la modernidad industrial. En la estética expuesta en sus manifiestos, aparece un deseo de ruptura con todo lo viejo, lo institucional y una exaltación de lo nuevo. Por lo tanto, avances tecnológicos como el automóvil, el tren, el aeroplano y la bicicleta comienzan a cobrar protagonismo en el arte. La mención del tren en movimiento, los bocinazos de los Ford y la rotación de las aspas del ventilador podría remitirse a esta valoración vanguardista de la técnica. En entrevistas de los años cincuenta, Carpentier reniega de su abuso en sus primeras obras no solo del surrealismo sino también de imágenes futuristas.

Según Ángel Rama en *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos*, Carpentier se integra al movimiento surrealista, pero siempre manteniendo una determinada distancia crítica (Rama, 1975: 40). Más que seguir las estéticas y técnicas de autores innovadores de la época como Proust, Joyce, Kafka y Woolf, Carpentier asume “la estética vanguardista gracias a los pintores, músicos y poetas del período” (*ibidem*).

En el segundo párrafo del cuento, hay un cambio de focalización, un breve acercamiento hacia la subjetividad del personaje Atilano, el lustrabotas del pueblo. Aquí el lector aprende que Atilano sufre de una maldición que hace que su cuerpo se convierta en árbol:

De golpe, sentía abrirse la semilla en su cerebro, y raíces tibias, endureciéndose poco a poco, se iban escurriendo entre sus costillas. Una serpentina verde se desenrollaba a lo largo de la columna vertebral, para restallar secamente, como un látigo, entre sus muslos. Y el árbol crecía, más pesado que el hombre, arrastrando al hombre con él, extendiéndose sobre raíces bien aferradas a una tierra viscosa y cálida. (Carpentier 1933: 36)

Atilano no solo se transforma en árbol sino que también se convierte en anguila más adelante; ambos elementos provienen de las creencias populares de las culturas afrocubanas. La descripción citada tiene un fuerte impulso surrealista, lo cual podría parecer extraño luego de leer el prólogo de *El reino de este mundo* (1949). En este famoso prefacio, Carpentier critica con vehemencia a los vanguardistas, sobre todo a los surrealistas, dadaístas y futuristas italianos. Pero hay que tener en cuenta que este relato es uno de sus primeros, y que nunca lo traduce al español. Mientras que *El reino de este mundo* es de fines de los años cuarenta, este cuento se publica durante sus primeros años en París. Seguramente, al conocer por primera vez a figuras centrales de las vanguardias tales como André Breton, Salvador Dalí y Robert Desnos (entre muchos otros), Carpentier mostró un interés por su estética. Sin duda, Carpentier sufre cierta angustia con respecto al surrealismo, la estética dominante durante los años treinta en París. Solamente en los años cuarenta reniega del surrealismo, considerándolo como una estética lograda por fórmulas y caracterizándolo como un movimiento de la retaguardia. En el prólogo a *El reino de este mundo* de 1949, Carpentier critica el surrealismo, escribiendo:

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 de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi pluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas. (Carpentier, 1949: 9-10)

Descripciones tales como la que se comentó antes constituyen momentos surrealistas en su escritura, prefiguraciones de lo que luego llega a conocerse como el real maravilloso carpenteriano, una especie de surrealismo propio de Carpentier que se compara frecuentemente con el realismo mágico. Anke Birkenmaier estudia el surrealismo en la obra del autor en su libro *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina* (2006).

González Echevarría analiza la primera frase, llamando la atención sobre la temporalidad que implica:

La justificación evidente para esta insistencia sobre la exactitud de las fechas y las horas es la naturaleza repetitiva de "Histoire de lunes". El foco de la narración es la estación de ferrocarril, lugar de pasajes y repeticiones cronométricamente determinadas, y el cuento, como lo indica su título, gira en torno a los ciclos repetitivos de la luna". (González Echevarría, 1977: 107)

Las dos temporalidades que se enfrentan aquí son por un lado la lineal, la de la modernización occidental, y por otro la cíclica, lunar, ancestral y africana. Más tarde, agrega que: "El detalle de la llegada programada del tren a las 12:28 es significativo aquí. Veintiocho es, por supuesto, el número de días de un ciclo lunar..." (*idem*: 109). Por lo tanto, postula que la hora 12.28 podría mostrar una síntesis de los dos tiempos: la precisión de los trenes occidentales de los tiempos modernos y, al mismo tiempo, el tiempo cíclico: 12 (el número de meses del año) y 28 (el número de días del ciclo lunar). Una de las hipótesis centrales de González Echevarría sobre el posicionamiento de Carpentier en este texto con respecto a la mezcla antillana es la de una síntesis cultural. Por ejemplo, observa que cuando descubren la identidad de "el escurridizo", el ritmo de las repeticiones se quiebra: "La calma retorna, y la repetición de la llegada del tren y de los varios sucesos que esta llegada desencadena vuelve a dominarlo todo. Aún a este nivel podríamos comenzar a discernir una síntesis entre la historia blanca y la historia negra..." (González Echevarría, 1977: 108). Desarrolla más su postulado al añadir lo siguiente:

Carpentier ha intentado cerrar la brecha entre la escritura y la fe, entre la escritura y la liturgia, al someter su texto a la numerología de la liturgia. La historia y las lunas ya no son dos fuerzas distintas, sino que aparecen unidas en la misma metáfora abarcadora de orden. (*idem*: 110)

Según el crítico, el texto respeta una determinada numerología litúrgica y termina como empieza: tras la unión de dos fuerzas antagónicas. Hacia el final de su análisis, explica la relación de este cuento con su obra narrativa posterior, señalando que aquí están los ingredientes de su ficción futura (*ibidem*). Pero en este cuento, el anclaje histórico es ficcional y abstracto, mientras que en su ficción posterior (a partir de "Oficio de tinieblas"), se basa en momentos históricos reales, inspirándose en datos y fechas precisos.

El texto expone una multiplicidad de temporalidades, algunas modernas y otras ancestrales. La estación del pueblo es uno de los espacios que más se describe, configurando un lugar de tránsito donde abundan vagabundos, extranjeros y hoteles baratos. Atilano muestra una actitud ambivalente respecto de su empleo en la estación. Aunque trabaje como lustrabotas, beneficiándose del comercio y capital foráneo que trae el tren, también maldice la llegada de éste. El personaje afrocubano consigue clientes gracias a la concentración de empresarios y burgueses que frecuentan la estación ferroviaria. Sin embargo, pertenece a un grupo étnico con prácticas culturales milenarias cuyas tradiciones chocan con determinados aspectos de la modernidad.

Como se ha visto, en el cuento se percibe una tensión entre la temporalidad de los afrocubanos y la de la élite dirigente del pueblo. Ésta segunda se vincula con la temporalidad de la modernidad y las grandes ciudades. Georg Simmel, filósofo y sociólogo alemán, en “La metrópolis y la vida mental” (1904) registra la importancia que cobran determinados elementos de la modernidad industrial frente a la percepción temporal anterior:

Únicamente la economía monetaria ha podido llenar tanto los días de tantas gentes con operaciones de cálculo, peso y determinaciones numéricas, así como con una reducción de los valores cualitativos a valores cuantitativos. A través de la naturaleza calculadora del dinero se ha logrado que las relaciones entre todos los elementos componentes de la vida del hombre adquieran una nueva precisión, una certeza en la definición de las identidades y de las diferencias; y una falta de ambigüedad en los pactos, tratos, compromisos y contratos. Una manifestación externa de esta tendencia hacia la precisión es la difusión universal de los relojes de pulsera (...). Si únicamente los relojes de Berlín se desincronizaran por tan sólo una hora, las comunicaciones, la vida económica de la ciudad toda se derrumbaría parcialmente por algún tiempo. (Simmel, 1904: 13)

Simmel describe metrópolis como Berlín, a diferencia de este cuento donde se representa a un pequeño pueblo provinciano. Sin embargo, sus lúcidas observaciones sirven para pensar la precisión a la que alude la primera frase con la hora “12 y 28”. La exactitud de los horarios ferroviarios cambia la percepción humana del tiempo y la precisión temporal de la vida. Por lo tanto, se podría oponer la exactitud del tiempo metropolitano con la imprecisión del tiempo provinciano; también los tiempos del coloniaje y de la esclavitud con los de la vida moderna del siglo XX. Carpentier tematiza la experiencia del sujeto moderno en “Histoire de lunes”, donde si bien hay un tren con un horario fijo, hay por otro lado toda una tradición africana y tribal que se regula mediante códigos primitivos y ciclos lunares.

Si los ritos primitivos que se elaboran a lo largo del relato reflejan lo ancestral mientras que los avances tecnológicos representan la modernidad, la iglesia católica emerge en el cuento como una zona intermedia. Aunque date de alrededor de dos milenios atrás, los ritos africanos son aún más antiguos. Además, la religión católica sigue obedeciendo al Papa, quien actualiza el dogma para ajustarse a los cambios que ocasiona la modernidad.

“Histoire de lunes” pone en evidencia un concepto que señala Julio Ramos en “Descarga acústica”, quien cita a los textos que redacta Walter Benjamin sobre sus viajes a diferentes ciudades europeas marginales y fronterizas, muchas de ellas portuarias. Ramos señala lo que Benjamin y Ernst Bloch llaman la *simultaneidad asincrónica* de la vida moderna, donde en un

mismo tiempo llegan a convivir y convergir elementos propios de épocas milenarias con lo más innovador de la actualidad. “Histoire de lunes” escenifica esta *simultaneidad asincrónica* ya que en el relato coexisten lo más novedoso en cuanto a la tecnología—automóviles y ventiladores—y lo más tradicional: las voces de mujeres que lavan ropa en el río, y la cosmovisión, ritos y ritmos africanos.

El relato termina con una frase que remite al título: “Las malas influencias de la luna se habían retirado pues el astro entraba en uno de los triángulos del cielo que neutralizan su acción nefasta sobre la cabeza del hombre” (Carpentier 1933: 51-52). Aquí aparece una referencia explícita al mal que conlleva la luna. Hay una suerte de oposición entre dos tipos de determinismos: por un lado la modernidad (el tren, los Ford, el ventilador eléctrico) y por otro el animismo y las creencias paganas africanas. En esta última frase, el narrador parecería ponerse del lado de los afrocubanos, valorando sus creencias y dando crédito a la amenaza que representan la luna y lo astrológico.

Como se ha visto en el segundo capítulo de este trabajo, teóricos como Theodor W. Adorno, Jacques Rancière y Florencia Garramuño describen las curiosas y complejas relaciones entre lo moderno y lo primitivo. Poniendo en cuestionamiento la división tajante entre estas dos fuerzas, generalmente concuerdan en sus diversas teorías que lo más nuevo e innovador muy a menudo se nutre de lo más primitivo. Garramuño estudia el primitivismo de las vanguardias en Argentina y Brasil, y Adorno postula que la música atonal y vanguardista de Arnold Schönberg escandaliza al oyente no por su carácter moderno sino, paradójicamente, por su marcado carácter primigenio.

En “Histoire de lunes”, el tema A de la sonoridad moderna podría considerarse como puesta en pugna con lo primordial que se representa en la ceremonia ritual afrocubana, el tema B. Pero los sonidos producidos por las máquinas están acompañados por voces de mujeres que cantan a medida que lavan ropa en el río. Este detalle relativiza el primitivismo del primer tema. Por otro lado, durante el canto que acompaña la ceremonia de los tambores, los afrocubanos apelan a sus antepasados y guías espirituales ancestrales, pero entre ellos se encuentran santos cristianos y Allán Kardek, figura del ocultismo decimonónico. Al sumar a Kardek a la constelación de ascendientes, la escena se vuelve menos auténticamente ancestral.

La visión de las culturas

Uno de los temas de “Histoire de lunas” es la mezcla cultural propia del Caribe¹⁷. A lo largo de “Histoire de lunes”, hay un énfasis por parte del narrador en describir a los diferentes tipos de habitantes del pueblo, un impulso un tanto costumbrista.

En el primer párrafo, el narrador describe al elenco de personajes, que más que individuales aparecen como prototipos sociales: un político, un capitán, unos músicos (alumnos) de conservatorio, los blancos del pueblo, los negros y por último, las mujeres que cantan mientras lavan su ropa en el río. Esta descripción es extensa y busca dar cuenta de la totalidad del pueblo imaginario. El uso de personajes estereotipados vuelve el cuento más unidimensional y simplificador, diferenciándolo mucho de “Oficio de tinieblas”.

Apela a cierto exotismo al marcar que las caras de las mujeres que se encuentran en la estación son “distintas a las que harto conocemos” (*ibidem*). Buscando conseguir la complicidad de su lector, el narrador se sirve de la primera persona plural. Pero no proporciona detalles acerca de lo que vuelve diferentes a estas caras femeninas. También, en su descripción de la estación de trenes, hace referencia al negro del *pullman*, el que trabaja en el vagón de primera clase. Por otro lado, menciona el hecho de que la mayoría de los blancos de la zona son pobres, convertidos en padres de familia sin trabajo.

Atilano, el personaje principal después del narrador extradiegético, tiene un nombre que lo caracteriza como el prototipo del negro afroantillano. La indumentaria de cada personaje

¹⁷ Ángel Rama en *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos* escribe que “la difusión de la estética del regionalismo realista en la zona antillana descubrió el tema del negro (poesía y narrativa “negrista”) a través de una literatura de denuncia social y de búsqueda de las fuentes nacionales” (Rama, 1975: 39). Señala que *¡Écue-Yamba-Ó!* es una versión caribeña de la novela indigenista latinoamericana que se pone de moda en los años veinte. *¡Écue-Yamba-Ó!*, *La Rebambaramba*, “Liturgia”, “Mari-Sabel” e “Histoire de lunes” constituyen ejemplos de esta exaltación del tema del negro. Rama considera que la primera novela del autor: “Era su homenaje a la tendencias literarias vigentes, como también lo fueron sus poemas negristas publicados en las revistas de la época. Era su participación en un combate mediante la literatura” (*idem*: 40). Recién en los años cuarenta se aleja un poco de las vanguardias y de lo afrocubano, pasando una narrativa neobarroca con una impronta más ampliamente americana: “fijada una tesis sobre el arte americano (...) no habrá de separarse en las dos décadas que siguen, que corresponden a sus novelas fundamentales hasta la más importante *El siglo de las luces*” (*idem*: 41).

revela su posición social y además indicios acerca de su nacionalidad. Estos detalles destacan su pertenencia a determinadas clases sociales y de los tres personajes mencionados, dos de ellos (el coronel americano y el señor Radamés) son extranjeros. Más allá de estos tres que representan la élite dirigente del pueblo, está el cura. Estas figuras autoritarias se reúnen los domingos en la iglesia, donde el cura da misa y los demás se sientan juntos en la primera fila. La iglesia representa un lugar hegemónico del estado y de la oficialidad, y en ella repican campanas y se escucha no solo la música sacra sino también himnos nacionales, pertenecientes a la música oficial. Sin embargo, aunque el cura sea blanco, el sacristán es afrocubano, detalle que relativiza una división demasiado tajante entre las culturas. También el narrador observa que muchos de los blancos son padres de familia sin trabajo.

En este cuento los personajes son bastante unidimensionales y planos, cada uno manteniéndose fiel a su arquetipo. Este aspecto lo diferencia de su obra narrativa posterior, donde empieza a verse la influencia de la teoría de la transculturación, logrando una mirada menos rígida y más compleja. Aquí tan solo hay algunos indicios de mestizaje. Por ejemplo, el narrador cuenta con un tono un tanto lúdico que la hija del director de la banda municipal “es más china que mulata” (*idem*: 38).

El primer párrafo es típico del enfoque narrativo que los cuentos y novelas de Carpentier suelen adoptar. Describe la colectividad que rodea la estación de trenes, parecida a una escena de *¡Écue-Yamba-Ó!*. Se trata de un narrador distante: extradiegético y heterodiegético. El narrador retrata la estación de trenes como si estuviese viendo la escena desde una ocularización aérea. El típico narrador carpenteriano es omnisciente pero distante y reticente a focalizarse en un solo personaje. Esta característica de su narrativa puede frustrar a un lector que busque identificarse con alguno de los personajes¹⁸.

Después de enterarse de la identidad de “el escurridizo” y advertir que solo las mujeres de los chivos están siendo violadas, el pueblo se divide en dos grupos enemigos: “Bruscamente

¹⁸ En un pastiche provocativo de la escritura de Carpentier, Cabrera Infante en *Tres Tristes Tigres* se burla de su inclusión de largas y detalladas enumeraciones de personas y objetos, y también de su rebuscamiento y artificiosidad narrativos, considerando estos procedimientos como decimonónicos, pertenecientes a la novela realista. El estilo arcaizante de Carpentier lo lleva a equiparar con Honoré de Balzac. Pero muchos aspectos que llegan a conformar los característicos propios de la poética carpenteriana no están presentes aún en “Histoire de lunes”. La burla de Cabrera Infante parece referirse a su obra narrativa a partir de “Oficio de tinieblas”.

los hombres se dividieron en dos facciones. La vieja querella que desde la época indígena subsistía entre los habitantes del pueblo, volvió de pronto a la superficie de las realidades” (*idem*: 45). La facilidad de esta segmentación es un suceso que vuelve este cuento un tanto simplista frente a “Oficio de tinieblas”, que se analizará en el capítulo siguiente.

Supuestamente, esta división proviene de la época precolombina, aunque la colonización arrasó con los indígenas. Por otra parte, con el paso de los siglos, hubo mestizaje y transculturación, y por lo tanto, las líneas divisorias entre estos grupos, si alguna vez existieron, se habrían desdibujado hasta resultar irreconocibles. Por lo demás, ni siquiera existieron afroantillanos en la época indígena. El hecho de que se separen “bruscamente” también agrega un plano de irrealidad y de imaginación a esta parte, volviéndola poco verosímil y simplista, sobre todo frente a la complejidad cultural (y musical) de “Oficio de tinieblas”.

En este cuento todavía no aparece una escenificación de la noción de transculturación. Figuran dos tensiones centrales: primero, la tensión entre los blancos y afrocubanos, que pasa a primer plano en la escena analizada de la iglesia y su subsiguiente abandono por parte de los afrocubanos que fugan hacia el monte al escuchar el sonido de los tambores. Este conflicto llega a su apogeo en la escena final donde la gendarmería criolla interviene para poner orden, reprendiendo a Atilano y al San Lázaro negro.

Por lo tanto, el texto difícilmente puede considerarse una síntesis cultural o temporal. Si bien el termina tras el restablecimiento del orden entre ambos grupos étnicos, la naturaleza cíclica del cuento lunar y en forma ternaria anticipa conflictos futuros, la última línea anunciando nuevas pugnas sociales. Ni siquiera hay una síntesis pacífica entre los afrocubanos: el cuento escenifica el enfrentamiento estrepitoso y violento entre *los chivos* y *los sapos*, dos grupos de afrocubanos. Si hay alguna síntesis cultural, como postula González Echevarría, es muy intermitente, oscilante y precaria.

Más bien el texto parece proponer la imposibilidad de una síntesis duradera entre las culturas: sea entre los blancos y afrocubanos, sea entre los mismos afrocubanos. El concepto de la dialéctica negativa de Theodor W. Adorno viene al caso al considerar la resistencia que propone el texto a cualquier síntesis cultural. En esta negación de la síntesis, existe la posibilidad de una distancia crítica fructífera con respecto a las culturas ficcionalizadas.

“Histoire de lunes” parece mostrar, por ende, un complejo tejido de conflictos: tensiones sociales no solo entre los blancos y negros sin entre los mismos negros; tensiones entre lo

moderno y lo primitivo, y también tensiones en el plano sonoro y musical. Los blancos podrían asociarse con el tema A, el de la sonoridad moderna, y los negros con el tema B, el de la ceremonia ancestral. Cada grupo social podría vincularse entonces con uno de los dos temas musicales centrales, a pesar de que esta división quede por momentos relativizada.

Contrapunteo litúrgico-popular

Transculturación musical en “Oficio de tinieblas”

...la música domina al tiempo: pero no ya porque pueda reemplazarlo llenándolo, sino porque lo niega mediante una suspensión de todos los momentos musicales mediante la construcción omnipresente. En ninguna otra parte se demuestra más contundentemente que aquí la secreta relación entre la música ligera y la avanzada.

THEODOR W. ADORNO

Agnus Dei qui tollis peccata mundi, exaudi nos, Domine.

AGNUS DEI

*Tibi omnes angeli,
tibi caeli et universae potestates:
tibi cherubim et seraphim,
incessabili voce proclamant*

TE DEUM

Roberto González Echevarría en *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria* y Ángel Rama en *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos* concuerdan que la redacción y publicación de “Oficio de tinieblas” (correspondiente al número cuatro de la revista cubana *Orígenes* de diciembre de 1944) constituye un comienzo—o al menos una suerte de comienzo falso—de la obra narrativa de Carpentier. Comienzo porque exhibe una escritura madura que se asemeja a los cuentos y novelas posteriores; inicio en cierto sentido “falso” dado que el autor nunca lo vuelve a publicar en vida.

El regreso a Cuba en 1939 marca un nuevo inicio para Carpentier, que constituye su “verdadero” comienzo narrativo: “El afrocubanismo ya estaba muerto, el surrealismo se había fragmentado, y la revolución cubana de los treinta, se había perdido. Era ya hora de comenzar de nuevo” (González Echevarría, 1977: 112). Carpentier sabía español y francés pero no traduce “Histoire de lunes”. Tampoco reedita sus otros cuentos considerados como vanguardistas, a

saber, “El milagro del ascensor” y “El estudiante”. En varias entrevistas caracteriza su primera novela *¡Écuel-Yamba-Ó!* como un fracaso y una obra de juventud, marcando una distancia crítica respecto de ella. La primera obra narrativa que reconoce como propia y que no rechaza (aunque no lo incluya en sus antologías de relatos) es “Oficio de tinieblas”. Este cuento, publicado durante su radicación en Venezuela, podría considerarse una reescritura de “Histoire de lunes”, aunque con una cantidad de desvíos que lo complejizan.

La música en Cuba como momento bisagra

Cuando Carpentier publica “Oficio de tinieblas”, hacía más de cinco años que había estado preparando su gran ensayo *La música en Cuba*. Puesto que la música cubana es un tema que venía investigando, muchos elementos en este cuento son inspirados por sus hallazgos como historiógrafo y musicólogo.

González Echevarría y Rama llaman la atención sobre la importancia del ensayo para este cuento y su narrativa posterior:

Una mirada rápida a los cuentos escritos en los cuarenta y a *La música en Cuba* revela cómo los textos ficcionales siguen el libro erudito. En “Oficio de tinieblas”, por ejemplo, leemos: *Así andaban las cosas en Santiago, cuando se celebraron con pompas de cruces, pecheras y entorchados, los funerales del general Enna*. En *La música en Cuba*, encontramos la referencia al mismo acontecimiento: *En 1851, con motivo de las exequias del general Enna, se reunió una masa de ciento dos ejecutantes para interpretar el Réquiem de Mozart*. (González Echevarría, 1977: 125)

Después de juntar archivos y documentos sobre la historia de la isla y preparar su gran ficción cultural, Carpentier encuentra el punto de partida de casi toda su ficción posterior: el momento histórico preciso. Ángel Rama también percibe la publicación de *La música en Cuba* como un momento clave para su producción artística, mencionando el hecho de que los cuentos “Oficio de tinieblas” y “Viaje a la semilla”: “son contemporáneos de la preparación de un volumen que con ellos guarda estrecha relación, *La música en Cuba*” (Rama, 1975: 41)¹⁹. La apelación a la

¹⁹ ...el nuevo y definitivo nacimiento narrativo de Carpentier, que viene a producirse a sus cuarenta años, cuando la imagen que de él existía en el consenso de la vida intelectual era la del *homme de lettres* de vasta cultura y plurales inquietudes artística, más periodista y musicólogo que específicamente escritor, y siempre preparado animador cultural (*ibidem*).

historia le sirve no solo para evocar el pasado y los orígenes de la cultura latinoamericana sino también para hacer referencia e intervenir en los conflictos del presente (*idem*: 43).

Otro de los elementos que distingue su obra anterior a "Oficio de tinieblas" de su narrativa a partir de este cuento es un cambio en el estilo y en el léxico²⁰. Rama señala que "su escritura artística" aparece en este cuento por primera vez, mostrando "la opción estética del autor" (*idem*: 42). Su prosa se depura de metáforas futuristas y, en cambio, su léxico se llena de arcaísmos y vocablos especializados que provienen de campos de saberes específicos como la arquitectura o la música:

El manejo de un léxico rico, suntuoso a veces, con oportunos arcaísmos y términos técnicos, amplio repertorio lexical dentro de una modulación sintáctica algo engolada, con dejes oratorios, pero siempre llena, opulenta, desplegándose con brío y con un fuerte apetito de la materialidad sonora. (*ibidem*)

Esta escritura barroca hace que su poética pase a ser moderna y antigua a la vez, evocando por una parte "la narrativa tradicional de los novelistas franceses del XIX, por otra restaura una lengua muy hispánica (...) que pertenece a la tradición americana y sin embargo siempre se mueve en la modernidad" (*idem*: 43). González Echevarría también registra estas modificaciones, observando que:

Hay otro cambio significativo durante los cuarenta en la narrativa de Carpentier que tiene una relación directa con las investigaciones realizadas para la redacción de *La música en Cuba*: el estilo. En *¡Écue-Yamba-Ó!*, en "Histoire de lunes", en "El milagro de Anaquillé", la prosa de Carpentier está llena de reflejos estilísticos de la extrema vanguardia: metáforas arriesgadas, adjetivos inusitados, onomatopeyas, ritmo entrecortado. En los años cuarenta, su prosa se va despojando de esos recursos (aunque, desde luego, nunca llega a perder algunos de ellos), hasta convertirse en esa prosa añeja, arcaizante, recargada y barroca que lo distingue desde entonces. (González Echevarría, 1977: 106)

Esta transformación es debida, según postula el crítico, a la lectura de tantos textos coloniales en su preparación de *La música en Cuba*. Su narrativa a partir de esta gran ficción cultural pasa a ser un pastiche de aquellos textos que encierran la memoria latinoamericana (*ibidem*). Opina, no obstante, que los cuentos "Oficio de tinieblas" y "Los fugitivos", todavía pertenecen a su obra temprana (*ibidem*).

²⁰ "...el libro que da tono a esos años (...), el que los distingue de los años de la vanguardia y el Afroantillanismo, es *La música en Cuba*" (González Echevarría, 1977: 126).

La forma musical

Un nuevo ciclo creador de la narrativa de Carpentier se abre en 1944 con los textos “Oficio de tinieblas” y “Viaje a la semilla”, éste segundo recibiendo mayor atención crítica al ser incorporado frecuentemente a antologías como las de Salvador Bueno y Ambrosio Fornet (Rama, 1975: 41). El cuento “Viaje a la semilla”, escrito en la misma época que “Oficio de tinieblas”, aplica un procedimiento musical a la literatura:

Pensé en la pintura de Amelia Peláez, de Portocarrero, al escribir ese cuento, de una sentada, con la preocupación formal de hacer lo que en música se llama una *recurrencia*. Recurrencia de un tema que es, en sí el de toda vida humana, coincidente en su dibujo al derecho y al revés. (*idem*: 42)

El afán de transponer formas y procedimientos musicales a la literatura es algo que Cabrera Infante resalta en el epígrafe de su pastiche. Es una práctica que se repite después en *El acoso*, que sigue la estructura de una sonata de Beethoven y, según algunos críticos, en *El siglo de las luces* y en *La consagración de la primavera*. Rama observa: “También de naturaleza musical es “Oficio de tinieblas” (*ibidem*).

Este cuento es fundamental porque representa la primera vez que el autor lleva a cabo una reconstrucción histórica. Haciendo hincapié en la centralidad de la música en este cuento, Rama observa:

Ellos van desde la sabiduría musical del negro Panchón hasta los ensayos de las damas de sociedad para interpretar una pieza que resultará irónica, *La entrada en el gran mundo*, pasando por un organista que rinde culto al muerto con su música (¿Laureano Fuentes?), pero que sobre todo atiende al contrapunto entre dos canciones populares, “La sombra”, de Agüero, y “La Lola”, que servirá para designar a la muerte misma (metáfora). (*ibidem*)

Referencias sonoras que se vinculan con la música saturan el relato, volviéndolo sumamente complejo y polifónico. Klaus Müller-Bergh en *Alejo Carpentier: Estudio biográfico-crítico* (1972) postula que “Oficio de tinieblas” sigue una estructura litúrgica. Intenta mostrar cómo el argumento es paralelo a las nueve oraciones que constituyen Viernes Santo: “El título proviene de la liturgia de la Iglesia, del oficio matinal para el Viernes Santo, que ya señala la preocupación fúnebre del relato” (Müller-Bergh, 44: 1972). También destaca la importancia del año litúrgico (Carnaval, Pascua, Navidad) para la temporalidad del cuento.

“Oficio de tinieblas” transcurre durante un año y media (desde julio de 1851 hasta diciembre de 1852), basándose en un período que parte de la muerte del general Enna y terminando el 20 de diciembre del año siguiente, pocos días antes de navidad. El 19 y 20 de agosto de 1852 hubo una serie de terremotos y uno de éstos interrumpió la representación orquestal del *Réquiem* de Mozart en la iglesia de Santiago de Cuba (*ídem*: 44). Este momento musical constituye el centro del texto, narrándose en el quinto y sexto apartados, y la forma del relato completo parece responder a la estructura de esta celebrada composición litúrgica de Mozart.

La referencia musical se manifiesta en el cuento de diferentes modos. En primer lugar hay descripciones de instrumentos por parte del narrador²¹. También hay un fuerte impulso por parte de Carpentier de utilizar un léxico musical, creando comparaciones que provienen del mundo de la música. Por lo demás, a lo largo del cuento, se intercalan coplas de una canción popular entre párrafos narrativos. Por último, hay varias escenificaciones musicales, y se describe cómo suena la orquesta de la iglesia, los tambores de los afrocubanos y el encuentro final de coexistencia entre ambos.

El cuento consiste en tres tipos de música diferentes. Fundamentalmente aparece la música sacra del *Réquiem* de Mozart, que se asocia con la iglesia y los blancos, cuyas sonoridad acompaña el oficio de tinieblas y la misa de réquiem: el “Dies Irae”, el “Agnus Dei” y luego otra pieza litúrgica de Mozart: el “Te Deum”. Más allá de la música sacra, cobra protagonismo una canción melódica en particular que se denomina *La sombra*. Por último, la importante referencia a la música popular hace que figure la copla callejera “La Lola”, comparsas y contradanzas: todos éstos con percusión y ritmos que se relacionan con lo afrocubano.

A simple vista, “Histoire de lunes” y “Oficio de tinieblas” se parecen estructuralmente. El primero consiste en ocho apartados breves, mientras que el segundo tiene nueve. “Histoire de lunes” parecía imitar una pieza musical sencilla en forma ternaria. Se constituía de dos temas que alternaban, pero que no coexistían simultáneamente. El comienzo del rito africano (el tema B) asfixiaba al tema A y solamente después de concluirse volvía a escucharse la sonoridad de las

²¹ La inclusión de largas enumeraciones de instrumentos raros y arcaicos es algo que parodia Cabrera Infante en *Tres Tristes Tigres*: “La música venía de más lejos que del gramófono que regurgitaba aires de la tierra natal con sabor a melisma, no pífanos ni laúdes ni dulcímeros, vífuelas, sistros, virginales, rabeles, chirimías, cítaras o salterios, sino una balalaika rasgueada para extraerle sonoridades de theremín” (Cabrera Infante, 1967: 242).

máquinas modernas. “Oficio de tinieblas”—también musical en su estructura—sigue, aunque libremente, la forma del *Réquiem* de Mozart. Mientras que la forma ternaria era una organización musical básica, el *Réquiem* es una pieza clásica con elementos altamente barrocos, a saber: fugas dobles, contrapunteo y gran polifonía. Carpentier redacta “Oficio de tinieblas” en español, no en francés, y no solamente su escritura deviene más barroca—llenándose de arcaísmos y de un vocabulario musical de especialista y musicólogo—sino que también la pieza musical que da estructura al texto articula una impronta barroca. Este cuento es más denso y oscuro que aquel, articulando una exacerbada cantidad de referencias musicales que dificultan el sentido y perturban una lectura simple y unívoca. La visión de las culturas que propone “Oficio de tinieblas” se complejiza también y en el plano musical al final aparece una escenificación de la transculturación.

El *Réquiem* de Mozart

La compleja forma de “Oficio de tinieblas” no es de sustitución sino de combinación de varias líneas melódicas simultáneas. La composición musical a la que más se parece—debido a su estructura y materia semántica—es el *Réquiem* de Mozart.

Mozart muere en 1791 sin llegar a terminar la composición de su famoso *Réquiem en re menor KV 629*. Escrito para una orquesta sinfónica, coro y voces solistas (las voces cantan los textos litúrgicos), se constituye de ocho partes que se subdividen en secciones más pequeñas. El orden de las partes es el siguiente: I. Introitus; II. Kyrie eleison; III. Sequentia (Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare Iesu pie, Confutatis maledictis, Lacrimosa); IV. Offertorium (Domine Iesu Christe, Hostias et preces); V. Sanctus; VI. Benedictus; VII. Agnus Dei; VIII. Communio. (Randal, 2003: 719)

El oficio de tinieblas como ceremonia, según el Real Academia Española, se celebra en la iglesia católica durante los antiguos maitines de los tres últimos días de la Semana Santa, especialmente el Viernes Santo. Se reza la *Liturgia de las Horas* en latín el Miércoles, Jueves y Viernes Santo al atardecer. A medida que baja el sol, la iglesia se va oscureciendo. En un determinado momento, el clero y los participantes crean un ruido de matracas que cesa

súbitamente al revelar la luz del cirio oculto detrás del altar. Los ruidos buscan simular los trastornos naturales que ocurrieron cuando se murió Jesús Cristo (Fastiggi, 2011). En “Oficio de tinieblas”, como se ha mencionado anteriormente, hay un terremoto que representa este momento estrepitoso de la ceremonia.

“Introitus” y “Kyrie Eleison”

La nota al pie epigráfica de “Oficio de tinieblas” y el primer apartado constituyen la introducción de este relato litúrgico-musical. En algunas ediciones existe una nota al pie debajo del título informando al lector que se basa en una serie de acontecimientos extraños provenientes de una crónica del músico e historiador Laureano Fuentes Matóns. Carpentier escribe sobre este personaje en uno de los capítulos de *La música en Cuba*. Como en la mayoría de sus obras narrativas posteriores a este ensayo, el autor teje su ficción a partir de un momento histórico, y en este caso esparce fechas precisas y eventos reales que la anclan en los años 1851 y 1852. Éstos incluyen principalmente la muerte del general Enna, pero también el brote de cólera y la serie de terremotos: todos sucesos reales que pueden rastrearse en la historia cubana del siglo XIX. No es un dato menor que se haya inspirado en una crónica escrita por un músico e historiador: la música cobra un papel central en el cuento.

El primer apartado es introductorio y, al igual que el “Introitus” del *Réquiem*, establece el tono o la tonalidad fúnebre de la composición. Tras la muerte del general Enna, los habitantes de Santiago de Cuba celebran una misa de difuntos acompañada por la música del *Réquiem* de Mozart. Anticipa los sucesos y temas de la pieza al llamar la atención sobre la muerte y las sombras por un lado, y el cambio y la inestabilidad por el otro. También nombra el espacio central del relato: la iglesia.

Elementos propios de la sonoridad eclesiástica están presentes a lo largo del cuento. El título enfatiza la importancia de la ceremonia litúrgica para el texto. En el primer apartado, el narrador describe una cantidad de cambios que experimenta la ciudad, citando ejemplos sonoros para mostrar su extrañamiento. Las palomas que antes cantaban sin cesar ahora han dejado de arrullar y la ciudad que una vez estaba alegre y festiva se ha sumido en un extraño silencio. Los sonidos que solían poblar la atmósfera o están ausentes o se han modificado leve, casi

imperceptiblemente: “el diapasón de la campana mayor de la catedral había bajado un poco” y “los pregones se entonaban con falsetes de sochantre en oficio de difuntos” (Carpentier, 1944: 133). Entre el título y esta referencia temprana al oficio de difuntos, el texto propone una lectura litúrgica y sonora.

Al agregar que “nada que fuera blanco prosperaba”, se suma la posibilidad de una lectura metafórica de lo étnico o racial. Todos estos indicios generan tensión y desasosiego en el lector, estableciendo un modo menor en el registro sonoro como el *Réquiem* que comienza en re menor. El tono fúnebre cobra intensidad en el “Kyrie Eleison”, la segunda parte del *Réquiem*, donde una doble fuga—técnica barroca por excelencia—genera una compleja densidad musical.

“Sequentia”

En el segundo apartado aparece “una letanía con inflexiones de *Dies Irae*” (*idem*: 135). Aunque desista la doble fuga, la grave intensidad sonora no cede. Esta parte gira en torno al espacio sacro y escenifica la interpretación de una orquesta que suena como el “*Dies Irae*” de Mozart.

Panchón, un afrocubano, aparece cargando un instrumento propio del repertorio de la música orquestal del *Réquiem*, el contrabajo: “El contrabajo iba calle arriba, camino de la catedral, en equilibrio sobre la cabeza del negro. A veces, Panchón alzaba el brazo derecho, alargando el índice hacia una cuerda áspera, que respondía con nota grave (...) la nota llenaba toda la calle, sacando rostros a las ventanas y haciendo parar las orejas a las mulas de recuas carboneras” (*idem*: 134). Atravesando la ciudad de Santiago de Cuba cuesta arriba, lleva el contrabajo hasta la iglesia. La direccionalidad y la altura espacial operan metafóricamente ya que Panchón hace un movimiento de lo bajo hacia lo alto, empezando en el ámbito de la música popular y callejera y subiendo poco a poco hacia el *locus* de la música sacra y “elevada”.

Panchón muestra curiosidad frente a lo que carga, un instrumento de cuerda y arco, muy diferente de los bongoes típicos de la música popular. El contrabajo es uno de los instrumentos centrales en el *Réquiem* de Mozart. Al extender su dedo índice y hacer sonar el contrabajo, no solo delata su falta de conocimiento respecto del instrumento, sino que también genera un pequeño escándalo en las calles de la ciudad. Mediante una cadena de sinécdoques corporales

impulsadas por el dedo índice del personaje, una cantidad de rostros se asoman en las ventanas de las casas contiguas y las orejas de las mulas se erigen. La reacción descrita por el narrador muestra cómo la curiosidad de Panchón contagia a los demás, ciudadanos y animales por igual, generándoles sorpresa. Sin embargo, las caras que se asoman en las ventanas no parecen considerar la escena con desprecio sino con cierta expectativa, como si fuese un espectáculo anticipatorio. Esta escena prefigura el final: las raíces de la transculturación musical ya están intactas en este episodio inicial.

Penetra en la iglesia, logrando entrar, aunque solamente para salir inmediatamente después de terminar su servicio. Entrega el contrabajo en la catedral a un músico a cambio de algunas monedas que en seguida gasta en alcohol. El narrador presagia en la introducción que “nada que fuera blanco prosperaba” (*idem*: 133), refiriéndose a una suerte de aceleración temporal en la que las telas blancas se van ennegreciendo a simple vista. Este detalle anticipa, en un plano metafórico, el ennegrecimiento de la piel blanca. Si bien la epidemia afecta sobre todo a la población blanco-criolla, a medida que avanza el cuento, algunos negros comienzan a morir también. Al describir la sombra de Panchón, el narrador hace hincapié en su condición de inferioridad: “Era sombra de negro. La sumisión le era habitual” (*idem*: 135).

El narrador sigue a Panchón durante su recorrido por la iglesia:

Panchón llegó a la sacristía. Segó el contrabajo para entrarlo por la puerta estrecha. Ya lo esperaba un músico impaciente, dando resina a las crines del arco. Un índice docto interrogó las cuatro cuerdas, con un rechinar de clavijas en lo alto del mástil. Panchón, curioso, siguió al contrabajo que se alejaba a saltos sobre su única pata. (*idem*: 134)

Como en “Histoire de lunes”, las puertas de la sacristía configuran un umbral fundamental para este cuento. Estas puertas no se mantendrán rígidas sino más bien lábiles, dúctiles y porosas. Gilles Deleuze señala la importancia del interior y el exterior para el barroco en su libro *El pliegue* y este cuento es la primera obra narrativa de Carpentier que tiene fuertes elementos neobarrocos. El interior configura el sitio del poder—con el cura, la sacristía y el altar. Las puertas de la iglesia hacen que este lugar permanezca aislado y oculto para el exterior profano: la pequeña ciudad con sus calles, casas, negocios y plazas.

El contagio se vincula con la noción de umbral dado que al relativizar la frontera, el afuera penetra en el adentro y, por el contrario, el interior influye en el exterior. El contagio de la

enfermedad se emparenta con la contaminación de ritmos africanos en una sociedad rígidamente dividida entre blancos y afrocubanos.

La noción de contagio se relaciona fuertemente con el concepto de transculturación, otorgándole una gran polivalencia a lo que podría considerarse como una enfermedad contagiosa. La música, al igual que la enfermedad, es algo casi intangible, o al menos difícil de ver a través de la vista. Si bien produce vibraciones reales y físicas, su existencia queda registrada por el oído. Las causas de la música y de la enfermedad pueden ser casi invisibles en un principio, pero sus efectos se advierten. La enfermedad contagiosa puede considerarse una metáfora del contacto entre clases sociales y étnicas divididas por la jerarquía social, la música siendo el plano artístico donde se pone en evidencia la transculturación.

El dedo índice torpe e inculto de Panchón contrasta con el dedo docto y entrenado del músico de la iglesia. Esta yuxtaposición pone de relieve la diferencia entre estos dos personajes. Como Atilano en "Histoire de lunes", Panchón pertenece a la clase baja, popular y servicial de los afrocubanos. El músico que encarga el instrumento, en cambio, es un representante de la clase alta, eclesiástica y culta. Toda esta información se produce a partir de un indicio: el dedo índice de ambos personajes, elemento clave para cualquier músico que quiera manejar el plectro, las cuerdas o el teclado.

Durante su breve estadía en el interior de la iglesia, Panchón observa cómo toca la orquesta:

Cuando el sacerdote se acercó al catafalco, la orquesta entera comenzó a cantar. Colándose por un ventanal alto, un rayo de sol se detuvo en el cobre de las trompas. Con gestos de bastoneros, los fagotes acercaron las cañas a las bocas. Rodó un largo trémolo en los timbales. Los bajos atacaron, al unísono, una letanía con inflexiones de *Dies Irae*. De pronto sonaron todos los sables. (*idem*: 135)

Ésta es la primera escenificación musical que se da en el cuento y muestra la centralidad de la música que acompaña el *Réquiem*. Los instrumentos que figuran en la descripción incluyen muchos de los mismos que Mozart indica para su última composición: diez violines primeros y ocho segundos, seis violas, cuatro violonchelos, dos contrabajos, dos *corno di bassetto*, dos fagotes, dos trompetas, tres trombones, un timbal y un órgano (Randel, 2003).

No solo se describe la música barroca y fúnebre que toca este conjunto de instrumentos sino también la iluminación. El narrador comenta cómo un rayo de sol se filtra por los ventanales altos y centellea en los instrumentos metálicos, elemento que estetiza la escena mediante la

sinestesia y que recuerda al lector que la catedral pronto empezará a permanecer en la oscuridad según el protocolo del oficio de tinieblas.

Cuando Panchón sale de la iglesia, ocurre algo extraño con respecto a su sombra. El narrador cuenta que el negro “no observó que su sombra se había quedado atrás, en la nave” (*ibídem*). La sombra es un detalle polivalente: generalmente significa algo negativo, propio de la oscuridad, relacionándose con el título (tinieblas) e indefectiblemente con la muerte. Presencia impalpable—presencia y ausencia a la vez—la sombra comparte rasgos en común con el contagio. Su presencia es casi metafísica, y su negrura ejerce una influencia sobre los músicos en la iglesia, sin que éstos se percaten de ello. Las sombras en el cuento se desprenden de los cuerpos de modo fantástico o maravilloso, desvinculándose misteriosamente: “las sombras tenían una evidente propensión a quererse desprender de las cosas, como si las cosas tuvieran mala sombra” (*idem*: 133). Esta fragmentación o desvinculación del ser se emparenta con el clima de cambios y transformaciones que experimenta la ciudad. No solo las sombras adquieren vida propia sino que los objetos empiezan a sufrir modificaciones repentinas. Por ejemplo, el narrador cuenta más adelante cómo las vajillas explotan súbitamente. La sincrónica ruptura de las vasijas es física, debida a un terremoto, pero no deja de ser también metafórica. “Oficio de tinieblas” cuenta un momento bisagra de la historia cubana, la entrada paulatina y casi imperceptible de la música popular en la música sacra, generando una ruptura en el paradigma social y artístico de Santiago de Cuba.

De Profundis: *La sombra*

La tercera parte introduce un primer desvío sonoro respecto del *Réquiem* que se viene elaborando: *La sombra* de Agüero. Compartiendo la misma tonalidad grave de una misa funeraria, *La sombra* se ha puesto de moda en la ciudad: “A nadie agradaba *La sombra* de Agüero. A nadie, porque era una danza triste, mala de bailar, que ponía notas de melancolía en los mejores saraos” (*idem*: 135). Su nombre suma otro plano de sentido a las referencias anteriores a la noción de sombra. Se trata de una danza melódica y melancólica que no sirve para bailar debido a su falta de ritmo y velocidad. Su “melodía quejosa” se escucha en todas las casas

de los blancos de la ciudad: “Los oficleides y bombardinos escandían, con voces *de profundis*, aquella sombra que coreaba doscientos pianos de caja negra, en todos los barrios de la ciudad. Hubo un sinsonte que se aprendió *La sombra* de cabo a rabo” (*idem*: 136). *De profundis*, que significa en latín “desde el abismo”, es un salmo penitencial que suele emplearse en la liturgia de difuntos, según la Real Academia Española.

El interés inicial por *La sombra* aparece como otro tipo de contagio:

Pero ahora, la enfermedad alcanzaba los pianos. Bajo los dedos de las señoritas, las teclas amarillas llenaban de sombras las cajas de resonancia. Hubo quien se matriculó en una academia de música, sin más propósito que el de llegar a tocar *La sombra*. Viejas espinetas olvidadas en los desvanes, claves de pluma y fortepianos baldados por el comején, conocieron también, por simpatía, el contagio de la maldita danza. Aun cuando nadie se acercara a ellos, los instrumentos rezagados cantaban con voces minúsculamente metálicas, uniendo las vibraciones de sus cuerdas a las de cuerdas afines. También los vasos, en los armarios, cantaron *La sombra*; también los peines de los relojes de música; también los tremulantes y salicionales de los órganos. (*idem*: 136)

La proliferación neobarroca de la misma canción carente de ritmos africanos y que se escucha en todas partes empieza a hastiar a los habitantes. El narrador establece un vínculo entre la enfermedad contagiosa, la vejez y la muerte al describir la ubicuidad y la forma de transmisión de *La sombra*. Su descripción recalca cómo los habitantes comienzan a tocarla en sus pianos antiguos de teclas amarillentas. Hasta los pájaros aprenden a cantar *La sombra*, detalle que hace hincapié en su omnipresencia y repetición.

La sombra configura una zona sonora que no es ni la música litúrgica, ni tampoco la afrocubana. Si bien se pone de moda, volviéndose “popular”, no satisface a la comunidad santiaguera. Prepara el camino para la entrada de la música popular afrocubana en la más avanzada, encabezada en el texto por la copla “La Lola”.

“Oficio de tinieblas” inicia con un extraño silencio y después una suerte de prueba de sonido y afinación. Este silencio donde las palomas ni se atreven a arrullar cede al repique sonoro de unas campanadas desafinadas y luego a las voces de los pregones cantando con falsetes de sochantre durante el oficio de difuntos por la muerte del general Enna. Después de esta descripción de voces que podría configurar el “Introitus”, se entona la mezcla de instrumentos que interpretan el *Réquiem* de Mozart. Ahora el narrador cuenta la ubicuidad de la canción (y su danza difícil): *La sombra*. Pero el imperio de *La sombra* será efímero, llegando a ser vencido y desplazado por “La Lola”: una copla de raigambre popular y afrocubana que se

presenta como su contrapunto. Los temas lentos y melódicos de aquella canción serán contrastados con la música callejera durante el desarrollo de este texto litúrgico. Mientras que “La Lola” es festiva, repetitiva y bailable, *La sombra* es todo lo contrario: sombría, melódica y melancólica.

El narrador menciona en el tercer apartado que *La sombra* se escucha tan frecuentemente en la ciudad que adquiere una profundidad de capas: “Esta repetición transformaba *La sombra* en su sombra, pues tal era el tedioso hábito de tocarla, que su compás se alargaba, renqueante, acabando por tener un no sé qué de marcha fúnebre” (Carpentier, 1944: 136). Su proliferación hace que tenga una presencia casi tangible, tridimensional, con sombra propia. Aquí el relato forja su propia noción de la representación.

Como el estudio de *Las meninas* por Foucault en el primer capítulo de *Las palabras y las cosas*, el cuento podría considerarse una *mise en abyme* curiosa, donde hay distintas capas de representación y una suerte de *ars combinatoria*. Es un metarrelato, pero con sus propias particularidades. El primer plano de representación se constituiría por el texto mismo, por el lenguaje. En segundo lugar, lo musical: el *Réquiem*, *La sombra* y la letra repetida de “La Lola” que aparece intercalada entre bloques narrativos. La música que diferentes personajes tocan presenta un lenguaje no literario. Por otra parte se narra la representación de una obra de teatro (“La entrada en el gran mundo”) y de baile dentro del cuento. Pero no sucede lo mismo que en *Hamlet*, el ejemplo que se suele utilizar para explicar esta situación literaria. Mientras que en la obra de Shakespeare se representa una obra de teatro dentro de otra pieza dramática, y en *Las meninas* hay varios cuadros en el interior de una pintura, “Oficio de tinieblas” es un texto literario que envuelve una serie de artes diferentes, con lenguajes propios, en su interior. Desde luego, todos están expresados y mediados por el lenguaje ya que el marco es un texto literario. La reflexión que propone el cuento sobre la literatura no se limita por lo tanto a lo literario sino que se vuelca hacia—o se cierra sobre—diferentes tipos de arte, especialmente la música.

Carnaval

“Llegó la época de las máscaras”: así comienza el cuarto apartado, que marca cierta distancia temporal²² con respecto a las tres secciones previas. A causa del clima fúnebre del cuento litúrgico, se da un carnaval triste donde “las orquestas tocaban con desgano” (137). Los habitantes de Santiago de Cuba empiezan a manifestarse en contra del dominio de *La sombra*. Carnaval generalmente representa un período de fiestas y apertura—también vulnerabilidad y cambio: se trata del mundo al revés, con sus máscaras y disfraces que permiten que el miembro más marginalizado de una sociedad (por un tiempo acotado) pueda sentirse ennoblecido, fingiendo disfrutar de autoridad y poder.

Sin embargo, este carnaval es de luto debido a la enfermedad que acosa a los ciudadanos santiagueros. La escenificación de epidemias es una constante en la narrativa de Carpentier, y los habitantes deciden que deberían eliminar *La sombra*, que ha saturado el ámbito sonoro de la ciudad durante demasiado tiempo, asociándose con la melancolía y la peste. Por lo tanto, buscan una alternativa: algo que no sea melódico y difícil de bailar:

Así andaban las cosas, cuando un tal Burgos, que tocaba el redoblante en las orquestas, recorrió las calles del barrio la Chácara, dando grandes voces para pedir a los vecinos que formaran un escuadrón (...). Panchón fue el primero en llegar, trayendo su sombra. Luego aparecieron la Isidra Mineto, La Lechuza, La Yuquita y Juana la Ronca. Tres botijas abrieron la marcha. Había que cantar algo que no fuera *La sombra*. Súbitamente, una copla voló por sobre los tejados:

*Ay, ay, ay ¿quién me va a llorar?
¡Ahí va, ahí va, ahí va la Lola, ahí va!*

El escuadrón de Burgos fue subiendo hacia el centro de la ciudad. Nuevos cantadores lo engrosaban en cada bocacalles. (Carpentier, 1944: 137-138)

Burgos, cuyo nombre parece designar su posición social como burgués, es un músico que toca el redoblante (una especie de tambor) en la orquesta. Convoca a muchos de los afrocubanos: a Panchón, a la Isidra Mineto, a la Lechuza, a La Yuquita y a Juana la Ronca, para que canten otra cosa, cualquier cosa que no sea *La sombra*. Aquí el narrador cuenta la primera interpretación de “La Lola”. Este desahogo acústico se hace en la calle y se cunde de modo contagioso, proliferándose por toda la ciudad: “En pocos días los escuadrones proliferaron, multiplicándose

²² Los primeros apartados ocurren en julio de 1851 durante la misa de difuntos para el general Enna. La época de carnaval comenzaría en febrero de 1852.

de modo inexplicable. Cuando llegó el Santiago, más de diez comparsas recorrían la ciudad, al ritmo de la canción que había matado *La sombra*” (*idem*: 138).

Julio Ramos en “Descarga acústica” señala que el discurso caribeñista tiende a “esencializar la función de la percusión” (Ramos, 2010: 69). Este “fetichismo del ritmo” (*idem*: 70) se percibe en “Oficio de tinieblas”: “El mestizaje y las mitologías de la superación de la fractura racial, en países como Cuba, Puerto Rico o el Brasil, conforman una ideología que frecuentemente recurre al “excedente” musical—al fetiche del “polirritmo”—para apoyar su lógica suplementaria” (*idem*: 70-71). Esta ficción podría considerarse como ejemplo de dicha mitología de la superación, donde los planos musicales coexisten en relativa armonía. En esta parte del texto, los antillanos desean cantar y bailar una música de un ritmo fuerte y “La Lola” viene a satisfacer su antojo.

“Confutatis”

Marcando un desvío con respecto a la narración realista, en el quinto apartado suceden una cantidad de eventos extraños que sugieren una suerte de aceleración temporal: “Una súbita proliferación de musgos ennegrecía los tejados” (Carpentier, 1944: 133). Este 19 de agosto, lo que suele llevar décadas o siglos ocurre en una sola noche. Se da el primer ejemplo de lo que más tarde se denominará el real maravilloso carpenteriano en este pasaje donde el narrador, al describir a los animales, les adjudica rasgos humanos: “Se dio comienzo al ensayo de *La entrada en el gran mundo*, que habría de representarse, al día siguiente, a beneficio de los Hospitales (...). Nadie pudo observar, por la oscuridad en que estaba sumida la platea, que las arañas se mecían de modo extraño, con vaivén de péndulos desacompasados” (*idem*: 139). Se trata de un primer terremoto, el narrador mostrando los efectos pero elidiendo sus causas.

La temporalidad y duración son fundamentales para la música, y esta aceleración semántica podría reflejarse en la famosa sección “Confutatis” del *Réquiem* donde la pieza litúrgica acelera su compás. También es una de las partes más contrastantes de la composición, donde se yuxtapone una sonoridad infernal y angustiante inicial (interpretada por las voces masculinas de los bajos y tenores) con otra más bien lenta, melódica y celestial (generada por las

voces de los sopranos y altos). *Confutatis* en latín significa “silenciar”, y efectivamente *La sombra* ha sido silenciada por “La Lola”, dos músicas que son además sumamente contrastantes.

“Agnus Dei”

El sexto apartado trata el día siguiente, el 20 de agosto de 1852, y narra otro terremoto. El texto juega con el perspectivismo barroco, comenzando con la frase: “El 20 de agosto, cuando apenas se entonaba el “Agnus Dei” de la misa de diez (...) se contrarían todas las perspectivas de la ciudad” (*ibidem*). El cambio de perspectiva y de paradigma es uno de los temas del cuento, pudiendo darse gracias a la inestabilidad, que además se enlaza con el cambio de paradigma que propone el cuento en el plano cultural: la transculturación por sobre la aculturación.

La referencia al “Agnus Dei” reubica el cuento en la estructura litúrgica del *Réquiem*. Es la sexta sección de esta misa de difuntos—una alusión explícita a la pieza de Mozart—y coincide con el sexto apartado del cuento. Los muebles danzan, las vajillas explotan y los armarios se dan a la fuga. El narrador registra un “cerrarse de lo abierto” por una parte, y por la otra, un “abrirse de lo cerrado” (*idem*: 140). La mención de la fuga es importante porque es la composición barroca por antonomasia, perfeccionada por J.S. Bach durante el siglo XVIII. Es una composición “que gira sobre un tema y su contrapunto, repetidos con cierto artificio por diferentes tonos” según la Real Academia Española. El uso del contrapunto será central sobre todo en la escena final donde se yuxtaponen el *Te Deum* de Mozart con la copla callejera de “La Lola”.

Este pasaje también llama la atención del lector otra vez sobre la importancia del tiempo: “Un reloj...marcó un adelanto de un minuto corto sobre los relojes muertos. Fue entonces que los hombres, al verse de pie, comprendieron que habían conocido un terremoto” (*ibidem*). El tiempo es especialmente importante para la fuga, donde distintos temas tocan con una sincronización particular, comenzando en momentos distintos.

Transcurre un mes y los efectos de la peste empiezan a intensificarse. También persiste *La sombra*. La gente empieza a morir: “El baile anunciado se dio a pesar de todo (...). Pero, al bailarse la segunda contradanza, una pareja rodó sobre los mármoles del piso. El contrabajista cayó fuera del estrado, con el arco cubierto de espuma, llevándose las cuerdas atadas a un pie”

(*idem*: 141). En este baile, tanto el público como los músicos blancos terminan siendo afectados por el brote de cólera: “A pesar de que el director siguiera marcando el compás de *La sombra*, los músicos enfundaron sus instrumentos” (*ibídem*). Nadie quiere seguir tocando *La sombra*, y su interpretación parece generar efectos malignos para la salud. El apartado termina con la mención de una luna verdosa, detalle que vincula el cuento con “Histoire de lunes”, y sugiere una vez más su reescritura.

Muchos comienzan a morir y, en lugar de instrumentos, los afrocubanos cargan los cadáveres de los blancos hacia el cementerio: “en vez de contrabajos, comienza a llevar cadáveres en equilibrio sobre su cabeza. Por hábito buscaba la cuerda, sin hallar más que un borborigmo” (*idem*: 142). El cadáver desplaza al instrumento musical (el contrabajo), y la peste, diezmando a la población blanca, hace que un cambio social sea inminente.

El texto cuenta no solo la coexistencia de diferentes tipos de música, algunos ancestrales y otros modernos, sino que también incluye otros tipos de representación. El narrador explica que los blancos están ensayando una obra de teatro que se llama “La entrada en el gran mundo”, una especie de tonadilla o comedia barroca acompañada por la orquesta de la iglesia, la misma que interpreta la liturgia del oficio de tinieblas. La metaficción se confunde con la ficción propiamente dicha cuando los habitantes comienzan a morir del cólera a mediados de octubre: “Pronto los intérpretes de *La entrada en el gran mundo* entraron realmente en el Gran Mundo” (*ibídem*).

Más allá de la escenificación de una obra de teatro barroca, figuran una serie de elementos que podrían considerarse barrocos o más bien neobarrocos—por ejemplo: la inclusión del carnaval, con los siguientes tópicos: las máscaras, el mundo al revés y la oposición entre realidad y apariencia. El carnaval junto con la peste y el terremoto hacen que la ciudad quede desestabilizada en todos los sentidos. Las jerarquías sociales se desmoronan, haciendo lugar a modificaciones en la estructura de la sociedad santiaguera.

Severo Sarduy, crítico literario y escritor considerado “neobarroco”, en su ensayo “El barroco y el neobarroco” reflexiona sobre la poesía barroca, comenzándolo de este modo:

Lo barroco estaba destinado, desde su nacimiento, a la ambigüedad, a la difusión semántica. Fue la gruesa perla irregular (...), quizá la excrecencia, el quiste, lo que prolifera, al mismo tiempo libre y lítico, tumoral, verrugoso (...). Nódulo geológico, construcción móvil y fangosa, de *barro*, pauta de la deducción o perla, de esa aglutinación, de esa proliferación incontrolada de significantes. (Sarduy, 1972: 167)

En este ensayo, Sarduy destaca algunos de los rasgos más característicos de la estética barroca, como artificio, sustitución, proliferación de significantes, condensación, parodia, erotismo y especularidad. Como se ha visto, muchos de estos elementos pueden hallarse en “Oficio de tinieblas”.

“Communio” y “Te Deum”

“Oficio de tinieblas” termina con una magistral puesta en escena de la transculturación que muestra cómo Cuba pertenece a uno de aquellos países “donde ha operado una poderosa mitología de la fusión, el mestizaje y de la supuesta democracia racial” (Ramos, 2010: 71). En sus párrafos finales, mientras que los músicos eclesiásticos tocan el *Te Deum*, otra famosa pieza sacra de Mozart, algo extraño sucede. En vez de tocar el repertorio tradicional, los músicos de la orquesta, sin darse cuenta, empiezan a tocar otra cosa: “El 20 de diciembre fue el *Te Deum* en la catedral. El organista estaba entregado a la improvisación cuando, de pronto, se volvió sobresaltado hacia la plaza. Ahí estaba “La Lola” chirriando por todos los ejes” (Carpentier, 1944: 144). El organista en el interior de la catedral toca la música que acompaña el *Te Deum*, pero de repente se desconcentra al escuchar “La Lola” que suena en una plaza pública cercana. La sonoridad de “La Lola” invade el espacio eclesiástico, haciendo que el contacto en el plano sonoro sea inevitable. El organista se aturde y comienza a acompañar la música popular en lugar de la pieza litúrgica. Las últimas oraciones del cuento son éstas:

Algunos advirtieron que los bajos no acompañaban cabalmente la frase litúrgica. En el juego de pedales se insinuaba, aunque en tiempo lento, el tema de “Ahí va, ahí va, ahí va la Lola, ahí va”. Pero el oficiante, que era un poco sordo, no reconoció la copla. Creyó que las manos del organista se habían confundido, enunciando los villancicos que ya debían de ensayarse, en vista de la proximidad de las Pascuas. (*ibidem*)

El cuento culmina en la puesta en escena de la transculturación—la “comunión” de los afrocubanos y los blancos, de la música sacra y la música callejera. Esta comunión refleja la última sección, el “Communio” del *Réquiem* de Mozart.

La simultaneidad diferenciada de los planos musicales se supera, cediendo al contagio y a la multiplicidad musical. La coexistencia polifónica resultante no genera escándalo, sino más bien parece corresponder a un proceso natural y orgánico que los de ambos lados del umbral no

perciben, transigen o aceptan. Cuando el organista empieza a acompañar “La Lola”, el oficiante de la iglesia, quien desconoce la copla popular, no muestra una actitud de rechazo sino de aceptación, dándole la bienvenida. Por lo tanto, el relato fúnebre y solemne termina con una tonalidad que genera esperanza para el futuro. El *Te Deum* es una composición festiva y su escenificación al final de “Oficio de tinieblas” hace que concluya con una celebración polifónica y contrapuntual: una concordancia armoniosa entre las voces contrapuestas de “La Lola” y el *Te Deum*.

Conclusiones

La última escena muestra el poder del ritmo y la música popular por sobre el oyente. Julio Ramos señala sus efectos al comentar una escena autobiográfica de Walter Benjamin donde el filósofo reconoce este poder seductor durante su estadía en Marsella. En “Hachís en Marsella”, Benjamin narra una experiencia que tiene una noche donde escucha un recital de jazz:

Hay momentos cuando al filósofo lo sorprende la estampida de una música nueva. El alboroto descarrila el pensamiento de su ruta habitual, lo desborda de su interiorizado y a veces sordo discurrir. La descarga acústica sacude al filósofo de pies a cabeza y saca su discurso de tiempo (...). No hablamos meramente del ruido, aunque así será frecuentemente como se intentará descalificar la sobrecarga: ya sea como un accidente, un intervalo, sin efectos profundos en la estructura o el proceder normativo; o bien como un desvío “sincopado”, “atonal”, reconocible apenas como el sobresalto del plano sonoro detonado por un repique contramétrico. (Ramos, 2010: 49)

Sentado en un bar del puerto mediterráneo, Benjamin queda desbordado por la música que escucha. No “debería” generarle placer: su experiencia académica y sus conversaciones y correspondencias con Theodor W. Adorno hacen que sienta cierto rechazo. Sin embargo, no puede resistir la tentación de dejarse llevar por el jazz, con su improvisación y síntesis de melodías y ritmos de percusión. Ramos luego agrega que “el sobresalto que experimentara Benjamin ante el *rush* del jazz, si bien de modo muy ambiguo, implicaba una dislocación notable del filósofo que marca el ritmo con el pie, a pesar de “su educación” (*idem*: 62).

Del mismo modo que reacciona Benjamin frente al jazz, el maestro de música de la catedral de Santiago de Cuba escucha la mezcla de la música eclesiástica con ritmos de “La Lola” sin resistencia y con cierto goce inesperado: “Sin poderlo remediar, el maestro de música

de la catedral marcó el compás con el pie derecho” (Carpentier, 1944: 138). Bajo su influencia este personaje, a pesar de su educación, marca el compás de “La Lola”. El momento representa la entrada ficticia de la música callejera en la música sacra.

La música popular de los afrocubanos es primitiva y ancestral y al enfrentarse con la sacra, produce una tensión. La música culta de la iglesia aparece como refinada, los compositores sirviéndose de instrumentos sofisticados y modernos. Pero el límite entre estos dos tipos de música se desdibuja en la escena final, cediendo a algo nuevo: la mezcla que refleja procesos transculturales. La influencia esta vez no solamente es de arriba hacia abajo sino también de abajo hacia arriba, donde la música de los afrocubanos sumisos y sometidos al poder de los blancos impugna y trastoca la música de éstos.

En “Descarga acústica” Julio Ramos señala lo siguiente respecto del cuento:

“Oficio de tinieblas” cuenta la historia de la coexistencia de planos acústicos no sintetizables (el *Réquiem* de Mozart con una comparsa callejera); sonoridades no necesariamente en armonía, aunque sí abiertas al contacto de la porosidad de los espacios y las instituciones. No que la porosidad siempre fuera deseada o aceptable por los intelectuales o los músicos letrados o eruditos. En “Oficio de tinieblas”, por ejemplo, el mismo Carpentier ubica la porosidad sonora de la música en el contexto urbano, santiaguero y caribeño, de una mortal epidemia de cólera: como si la porosidad estuviera allí ligada a la fuerza destructiva del contagio. (Ramos, 2010: 73)

Citando los textos de Benjamin sobre las ciudades portuarias de Marsella y Nápoles, Ramos desarrolla su concepto de *porosidad*, elemento que “desborda cualquier frontera clara entre la vida privada y la vida pública” (*idem*: 55). Ramos percibe las relaciones ficcionales que el cuento construye entre la porosidad musical y la enfermedad. Santiago de Cuba, al igual que Marsella y Nápoles, es un puerto y por lo tanto un lugar de tránsito de inmigraciones y emigraciones. En la ficción, Carpentier retrata la atmósfera sonora de esta ciudad fronteriza, mercantil y urbana. El hecho de que sea una ciudad suma otro tipo de banda sonora, y la experiencia del sujeto urbano es de constante “abundancia y multiplicidad sensorial” (*idem*: 56).

Otro concepto comentado en el capítulo sobre “Histoire de lunes” viene al caso para este análisis: la noción de *simultaneidad asincrónica*. Se trata de la mezcla de temporalidades que coexisten en un mismo espacio. Ramos escribe lo siguiente al respecto: “El libro de Fernando Ortiz fue seguramente uno de los primeros intentos explícitos de teorizar—a su modo caribeño— las paradojas de la simultaneidad y de la multiplicidad temporal moderna. La literatura de Carpentier, Arguedas, Rulfo y Guimarães ficcionalizaron la problemática” (*idem*: 60). Aquí lo

arcaico se relaciona con el afrocubano, con su música y mitología ancestrales, mientras que los blancos de la alta sociedad cubana representan lo moderno: el mercantilismo, la industria azucarera y tabaquera²³ y la música moderna de raigambre europea. Ramos plantea además que las ciudades de Marsella y Nápoles configuran “un mapa alternativo de la modernidad” dada su cercanía africana. Considera que son puertos idóneos para estudiar el *estado de excepción* tanto “de los barrios o de las ciudades mismas” como “del propio discurso benjaminiano que encara allí su condición diacrítica al ubicarse en las fronteras coloniales, transculturales, de la modernidad” (*idem*: 55-56).

Conviene señalar que el concepto *simultaneidad asincrónica* proviene de Ernst Bloch, amigo de Benjamin:

El concepto implicaba por un lado, la crítica severa del tiempo homogéneo, secular, de la ilustración hegeliana y del marxismo mismo; por otro lado, representaba un intento de encarar teóricamente los contenidos espirituales, sobrevivientes del proceso de racionalización del “desencantamiento del mundo”—tal como hubo dicho Weber—moderno con el fin de desligar de aquellos restos sus irreductibles contenidos “anticipatorios” y emancipatorios, “aún” inconclusos y “por-venir” (...). Trotsky acuña el concepto del *desarrollo desigual y combinado*, conocido intento de elucidar aquella mezcla de ritmos campesinos e industriales. (*idem*: 59)

La ciudad de Santiago de Cuba que aparece en esta ficción sin duda pertenecería a este mapa alternativo de la modernidad. Si bien este puerto caribeño no está situado muy cerca de África, la influencia africana sobre la ciudad y toda la isla de Cuba ha sido profunda.

“Oficio de tinieblas” cuenta, mediante una serie de metáforas extendidas, la desestabilización de una pequeña ciudad cubana ocasionada por la epidemia y desastres naturales. Sin embargo, las músicas divergentes que aparecen podrían ser sus personajes principales, y es en este plano donde se puede percibir por un lado la puesta en cuestionamiento de las jerarquías sociales y por el otro, a diferencia de “Histoire de lunes”, una nueva visión de las culturas que comprende los hallazgos de Fernando Ortiz.

Si en “Histoire de lunes” Carpentier reescribe *¡Écue-Yamba-Ó!* con una mirada distinta sobre la cultura, “Oficio de tinieblas” podría considerarse una reescritura de “Histoire de lunes”, esta vez en lengua castellana, donde aparece por primera vez en la obra de Carpentier una escenificación de la noción de transculturación. En pleno proceso de redacción de su gran ficción

²³ El tabaco tiene una historia muy curiosa dado que es un insumo ancestral que pasa a ser una mercancía moderna.

cultural *La música en Cuba*, Carpentier, influido por el famoso trabajo de Fernando Ortiz de 1940, urde su ficción sonora en torno a la transculturación. La mirada que ofrece el cuento sobre este concepto cultural, puesto en evidencia por el encuentro y la coexistencia de una multiplicidad de músicas disímiles, aparece por vez primera aquí. Pero “Oficio de tinieblas” no es la versión definitiva de Carpentier, y el concepto de la transculturación será reelaborado en su narrativa posterior, sobre todo en la breve novela *Concierto barroco* (1974).

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Ediciones Akal, 2003.
- Adorno, Theodor W. "On Jazz". "Farewell to Jazz". *Essays on Music*. Berkeley, California: University of California Press, 2002.
- Adorno, Theodor W. "The Essay as Form". *Notes to Literature I*. New York: Columbia University Press, 1992.
- Arenas, Reinaldo. *El mundo alucinante: una novela de aventuras*. Barcelona: Tusquets Editores, 1997.
- Benjamin, Walter. "Hashish in Marseilles". *Reflexions: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. New York: Schocken Books, 1986.
- Benjamin, Walter. "Sobre el concepto de la historia". *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar, 2007.
- Birkenmaier, Anke. *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- Borges, Jorge Luis. "Kafka y sus precursores". *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- Brennan, Timothy. "Introduction": *Music in Cuba*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Caballero, Manuel. "Alejo Carpentier: articulista". *Nuevas lecturas de Alejo Carpentier de Alexis Márquez-Rodríguez*. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2004.

- Cabrera Infante, Guillermo. *Tres Tristes Tigres*. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- Carpentier, Alejo. *Concierto Barroco*. México: Editorial Lectorum, 2008.
- Carpentier, Alejo. "Confesiones de un escritor barroco". *El acoso □: El derecho de asilo*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1985.
- Carpentier, Alejo. *¡Écue-Yamba-Ó!: Novela afrocubana*. Buenos Aires: Editora Vallares, 1983.
- Carpentier, Alejo. "Histoire de lunes". "Oficio de tinieblas". *Guerra del tiempo y otros relatos*. México: Editorial Lectorum, 2003.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1994.
- Carpentier, Alejo. *La Música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1973.
- Carpentier, Alejo. *Obras completas Vol. 1: Écue-Yamba-Ó, La Rebambaramba, Cinco poemas afrocubanos, Historia de lunas, Manita en el suelo, El milagro de Anaquillé, Correspondencia con García Caturla*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1983.
- Carpentier, Alejo. *Obras completas Vols. 10, 11 y 12: Ese músico que llevo dentro*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1987.
- Carranza Bassetti, Araceli García. *Los pasos perdidos de Alejo Carpentier*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.
- Chiampi, Irleamar. "La historia tejida por la imagen". *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Deleuze, Gilles. *El pliegue*. Barcelona: Paidós, 1989.

Fastiggi, Robert. *New Catholic Encyclopedia*. Detroit: Catholic University of America, 2011.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1982.

Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985.

Foucault, Michel. *Réponse au Cercle d'épistémologie*. Paris: Les cahiers pour l'analyse, 1968.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, 1993.

Harss, Luis y Dohmann, Barbara. "Alejo Carpentier o el eterno retorno". *Los Nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.

Janney, Frank. *Alejo Carpentier and his Early Works*. London: Tamesis Books, 1981.

Lezama Lima, José. *La expresión americana y otros ensayos*. Montevideo: Arca, 1969.

Manzoni, Celina. "Formas de lo nuevo en el ensayo de la vanguardia: *Revista de Avance y Amauta*." *Revista Iberoamericana*. 70.208-209 (2004): 735-747.

Müller-Bergh, Klaus. *Alejo Carpentier: estudio biográfico-crítico*. New York: Las Américas, 1972.

- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Rama, Ángel. "Los productivos años setenta de Alejo Carpentier (1904-1980)". *Latin American Research Review*. 16.2 (1981): 224-245.
- Rama, Ángel. *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos*. Barcelona: Planeta, 1975.
- Ramos, Julio. "Descarga acústica". *Papel Máquina*. 2.4 (2010): 49-77.
- Rancière, Jacques. *La división de lo sensible: estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.
- Randel, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2003.
- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco". *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1972.
- Simmel, Georg. "The Metropolis and Mental Life". *Georg Simmel: On Individuality and Social Forms: Selected Writings*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.
- Wisnik, José Miguel. *Som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Apéndice: Dos poemas afrocubanos

LITURGIA

La potencia rompió.
¡Yamba-Ó!
Retumban las tumbas
en casa de Acué.
El juego firmó
—¡Yamba-Ó!—
con yeso amarillo
en el Cuarto Fambá.

El gallo murió
—¡Yamba-Ó!—
volaron las plumas
al son del ecón.

¡Aé, aé!
Salió el diablito:
cangrejo de Regla
saltando de lao
—aé, aé...—,
en su gorro miran
ojos de cartón.

Brujo del Senegal,
tabú y carnaval.
¡Cencerros de latón,
de paja la barba,
de santo el bastón!
¡Tiempla, congo,
dale candela!
Chivo lo rompe,
chivo pagó.

Endoko endiminoko,
efimere bongó,
enkiki bagarofia...
¡Yamba-Ó!

Hierve botija,
caliente pimienta,
siete cruces arden ya

con pólvora negra,
incienso macrá.

¡Aé!
¡Los muertos llaman!
¡'cucha el majá!
¡Oh!

Teclean las tibias
a la tibia con tibia,
tic tic de palitos.
Retumba y zumba
tam tam de atabal,
timbal de ñangó.
Rumba y tumba,
tambor de cajón
y ecón con ecón.
¡Tambor!

Papá Montero
marimbulero,
Arencibia
bongosero.
Quien robe comida
palo tendrá...
¡Un negro corrió!
¡Yamba-Ó!
¡Tú la cogiste!
¡Él la cogió!

Aé, aé!
Salió el diablito,
los muertos comieron,
la botija rodó.
¡Aé, aé!

La luna se va...
Anima la danza...
El diablito se fue...
¡Aé, aé!
Ecu, ecua,
ecua mana ecua.
¡Diez nuevos ecobios
bendice Eribó!

Retumban las tumbas
en casa de Acué.
¡Yamba-Ó!
¡Yamba-Ó!
El gallo cantó.

1927.

MARI-SABEL

El solar se ha dormido
bajo su manta de tejas.
Sueño, calor y silencio...
En el patio una camisa ñáñiga
cuelga como un estandarte vencido.
Por la calle desierta
cruza la sombra de un aura
ebria de luz...

“Maní, maní...!”

Un pregón que se pierde
por la lejanía...

“Aé, aéee...!
¡Maní, maní...!”

Crujió la puerta azul
y en la quietud del mediodía
apareció la mulata Mari-Sabel
haciendo danzar su chal rojo
como un fuego de Bengala.

1927.