

Marilys Marrero
Fernández

La música en Cuba y la génesis de lo cubano en la cuentística carpenteriana

A Elena Yedra in memoriam



a en 1932 Alejo Carpentier (1904-1980) había desarrollado una intensa labor literaria y musicológica que incluía: Canción de la niña enferma de fiebre, y una ópera, musicalizadas ambas por Edgar Varese; otros dos ballet junto con Amadeo Roldán; tres poemas y una ópera bufa con Alejandro García Caturla; diez poemas negristas, una ópera bufa y una cantata con Marius Francois Gaillard, así como 4 poemas cinematográficos junto con Héctor Villalobos. En ese período impartió un curso de Historia de la Música en el Conservatorio de Música Hubert de Blanck en La Habana, y escribió nueve obras musicales, entre ellas el ballet Romeo y Julieta, con música de Hilario González.

Este fue el antecedente de una intensa labor, como escritor y como musicólogo, que desarrollaría a partir de la década de los cuarenta del pasado siglo. Motivaciones suficientes para asumir el reto de escribir una historia de la música cubana, pues en 1944 al realizar un viaje a México, la colección del Fondo de Cultura Económica le propone realizar un proyecto para escribir La Música de Cuba (1946), con el objetivo de incluirla en una enciclopedia general de temas latinoamericanos.

Carpentier acogió la idea con gran entusiasmo; había manifestado su interés por llevar a cabo este estudio, ya que en esta década nuestra música estaba conquistando el mundo, y se im-

ponía el estudio de sus raíces. Deseaba participar en las polémicas entre los partidarios del indigenismo musical y los partidarios del origen sincrético de la música iberoamericana.

El proyecto de investigación sobre el origen y desarrollo de nuestra música, lo condujo al estudio del pasado histórico desde épocas anteriores a la llegada de los españoles; recordemos que en más de una ocasión expresó que entre 1933 y 1943 no leyó un solo libro que no estuviera relacionado con la historia de Nuestra América. Para lograr este propósito realizó estudios en los archivos de antiguas iglesias, principalmente en las ciudades de La Habana y de Santiago de Cuba; hurgó en actas capitulares de parroquias y ayuntamientos, en manuscritos, en bibliotecas privadas; revisó, según sus testimonios, innumerables periódicos y revistas coloniales.

Inmerso en este proceso investigativo de la música cubana, publica tres cuentos que abordan la vida cubana colonial; la génesis de las historias contadas se ubican en los datos seleccionados para dichas investigaciones: *Oficio de tinieblas* y *Viaje a la semilla* (ambos de 1944), y *Los fugitivos* (1946). En 1965 estos cuentos son incluidos en una nueva edición de los relatos *Guerra del tiempo*, llamados por su autor, *cuentos del ciclo cubano*.

Esta tesis se constata en la entrevista realizada a Carpentier por Ramón Chao, publicada en *Palabras en el Tiempo* (1985), al manifestar de modo explícito: «Las investigaciones que hice sobre la música en Cuba me sirvieron mucho para mi obra. Descubrí situaciones, ambientes que se encuentran en mis novelas y que no hubiera conocido si no me hubieran encargado este trabajo» (Chao, 1985: 127). Es así que *La música en Cuba* nos ofrece las claves para el análisis de la obra carpenteriana a partir de la cuarta década del pasado siglo, considerada por el propio escritor y por la crítica como época de madurez literaria, de definición de un estilo narrativo, especialmente a partir de *Viaje a la Semilla* (1944).

Estos cuentos se insertan en el contexto histórico de la Colonia, con el interés de mostrar a través de la problemática esclavismo vs. antiesclavismo, la fabulación e inserción de personajes representativos de las clases sociales fundamentales, en los relatos citados. Nos interesa establecer el vínculo de sus propuestas sobre el tema de lo cubano desde las raíces de la creación con las motivaciones artísticas que incitaron a Carpentier a es-

cribir estas obras, debido al peculiar tratamiento de la historia que caracteriza a toda su producción literaria, pues en ellas el documento late tras la ficción y la recreación de la realidad histórica de sus obras.

La Música en Cuba no es solo una investigación de nuestras raíces musicales y de su proceso; es una indagación en los principales momentos del desarrollo de nuestra música desde el siglo xvi hasta mediados del siglo xx; es una crónica de la música cubana, pues en ella el acontecer histórico está recreado en el ambiente colonial y en el republicano. Carpentier retomó la tradición renacentista de la creación al extraer las fábulas de sus obras de las crónicas, al hacer coincidir al investigador y al escritor; el hecho resulta singular en la historia de nuestro proceso literario hasta esa fecha, si tenemos en cuenta que la fábula se incorpora al rescate de nuestra cultura nacional popular, método creativo que lo acredita como uno de los principales fundadores de la nueva narrativa histórica latinoamericana.

Mientras estudiaba los documentos de la historia colonial, Carpentier escribe los relatos que publica en el propio año 1944: Oficio de tinieblas en la revista Orígenes, y Viaje a la Semilla; incluso se observa un proceso paralelo en la creación artística, fundamentalmente en las descripciones antropomórficas y en la creación de las imágenes de lo real-maravilloso americano, en ellas hay marcada preferencia por el paisaje arquitectónico cubano. Los siguientes fragmentos lo recrean:

El año cobraba un mal aspecto. No estaba demostrado que los objetos pintaran en los pisos un cabal equilibrio de sombras. Más aún, las sombras tenían una evidente propensión a querer desprenderse de las cosas, como si las cosas tuvieran mala sombra. Una súbita proliferación de musgos ennegrecían los tejados apremiados por una humedad nueva, las columnas de los soportales se desconchaban en una noche. Los balaustres de los balcones, en cambio, se llenaban de hendiduras y resquebrajos, al trabajar de rocío a sol, sacando clavos enmohecidos sobre las barandas descascaradas. (Oficio de Tinieblas)

Por las almenas sucesivas que iban desdentando las murellas parecían despojados de sus secretos —cielos rasos ova-

les y o cuadrados, cornisas, guirnaldas, dentículos, estrálagos y papeles encolados se colgaban de los testers como viejas pieles de serpiente muda [...]. Visitados por el sol en horas de sombra, los peces grises del estanque que bostezaban en agua musgosa y tibia. (Viaje a la Semilla)

Ese músico que siempre llevó dentro, enriqueció toda su obra. Recordemos que en varias ocasiones la crítica ha valorado su oficio como musicólogo en sus diversas creaciones; citemos: la estructura de sonata del *El Acoso* (1956); la presencia de una compañía de músicos franceses y de un barítono, Monsier Faucompré, quien llegó a Guadalupe a principios del siglo en *El Siglo de las Luces* (1962); la novela *Concierto Barroco* (1975) ha sido considerada un gran homenaje a la música por su composición artística, concebida a partir de la estructura del concierto, unido a esto la sonoridad de su lenguaje barroco contribuye a reforzar esta tesis; las obras que cierran su ciclo narrativo *La Consagración de la Primavera* y *el Arpa y la Sombra* (1978 y 1979, respectivamente), también rinden tributo a esta motivación de musicólogo. Pensamos sin dudas, que en todas sus obras está presente la búsqueda de la identidad cubana, de lo cubano, al imbricar la música y el hecho histórico como un leit motiv de su producción narrativa.

Oficio de tinieblas y el oficio de musicólogo

Oficio de Tinieblas, obra escasamente divulgada, no ha alcanzado la publicidad editorial del resto de las obras de Carpentier, además de ser uno de los relatos menos estudiados. De igual modo, el propio escritor no hace referencias al mismo en las múltiples entrevistas publicadas, o en recopilaciones y referencias sobre su obra. Esta pieza fue publicada en 1944 en la revista *Orígenes*, y resulta curioso que no hayamos encontrado comentarios respecto a su publicación, pues no sucedió así con *Viaje a la Semilla*, ya que su composición artística provocó gran impacto en el mundo literario del momento; hasta 1976 no fue publicada de nuevo en Cuba en la colección *Cuentos*, de la Editorial *Arte y Literatura*, luego en 1979 por la Editorial *Letras Cubanas*, en 1980 por la Editorial *Gente Nueva* y en 1985 la *Revista Cubana* la incluyó en su propuesta editorial. En las edi-

ciones extranjeras de sus obras, sólo ha sido incluida en las Obras Completas de A. Carpentier, publicadas en 1983 por la editorial Siglo XXI de México, y en 1977 en la edición alemana de Guerra del Tiempo —Krieg der Zeit, Frankfurt—, si tenemos en cuenta que en nuestro país, Carpentier es el escritor más traducido a otras lenguas.

En relación con los estudios críticos se han publicado dos importantes estudios; el primero, de Klaus Müller Bergh, incluido en su libro *Asedios a Carpentier* (1972), titulado «Oficio de Tinieblas, un cuento escasamente conocido» y el segundo, de Alejandro Cánovas Pérez, «La composición e ironía en Oficio de Tinieblas» (1985), publicado por la Fundación «Alejo Carpentier» de Cuba.

Müller Bergh alude a la importancia de esta obra como embrión de técnicas y temas empleados en obras posteriores, y cómo el propio título se convierte en leit motiv en las obras *El Acoso* y *Los Pasos Perdidos*. Este prestigioso hispanista sitúa en Panchón al personaje principal, reconoce la plasticidad en las descripciones al estilo pictórico de Dalí y de Chirico en evidente influencia de la poética surrealista; plantea en un inicial acercamiento, la visión histórica del mundo que ofrece, mundo que se desmorona vencido por el tiempo; es significativo en este estudio, cómo aborda la presencia de la literatura cristiana, el tema de la muerte presagiada desde el inicio del relato y sus fuentes artísticas, rasgos de un estilo que presupone obras posteriores.

De singular importancia es el estudio presentado por Alejandro Cánovas, pues centra su análisis en el contrapunteo compositivo entre *Oficio...* y la *Misa a cuatro voces* de Esteban Salas y Castro (1725-1803), uno de los más importantes compositores cubanos del siglo XVIII, al analizar los recursos de la composición artística en función de lograr la ironía que matiza la obra.

Hemos insistido en que la motivación artística del relato se desprende de las investigaciones musicológicas realizadas por el escritor, y ello se demuestra en el capítulo XIV de *La música en Cuba* (1946), donde se relata la fábula que el escritor recrea en el relato: «De 1830 a 1860, la cultura musical se mantuvo en Santiago de Cuba en un plano muy superior a la de La Habana [...]. En 1849 se cantaba todavía el Réquiem de Salas. En 1851 con motivo de las exequias del general Enna se reunió una masa de 102 ejecutantes para interpretar el Réquiem de Mozart» (Carpentier, A. 1946: 202).

Además, en la trama aparecen insertados otros acontecimientos históricos ocurridos en Santiago de Cuba entre 1851 y 1852: un terremoto que destruyó la ciudad y los efectos de la epidemia de cólera desatada que devastó a la población. Al indagar en los contextos históricos de las obras de Carpentier, nos remitimos a las Crónicas de Santiago de Cuba (1925) de Emilio Bacardí, y allí se resumen los hechos ficcionalizados en su discurso literario, del modo siguiente:

Enero, 1851. Sesión extraordinaria en el Ayuntamiento para tomar precauciones contra el cólera morbos asiático existente en la Isla de Jamaica.

Febrero, 1851. Domingo 9. Se celebra una concurridísima procesión de penitencia saliendo de la Catedral acompañada por el gobernador, Alcalde Mayor, Oficiales del Ejército y numeroso público en rogativa para que el altísimo [sic] nos libre del cólera morbos.

Agosto, 1852 (20 de Agosto). A las 8:30 de la mañana un fuerte terremoto aterroriza la población, las gentes se echan a la calle y sólo se oye el grito de ¡Misericordia!. Desde esa hora y hasta las 2 de la madrugada, 9 sacudimientos se suceden [...] siguieron fuertes aguaceros y vientos huracanados. Por todas partes se ven gentes postradas implorando clemencia divina.

Septiembre. 1852 Cólera morbos: desarrollándose la epidemia, traído de La Habana por los trabajadores y presidiarios recién llegados.

Diciembre 20, 1852. Te Deum en la Catedral por la desaparición del cólera (Bacardí, E. 1925, t. II).

La sustentación en la indagación histórica y el apego al documento tienen aquí uno de sus puntos de partida. Oficio de Tinieblas es un resultado de esas investigaciones historiográficas; en lo literario, es un relato de atmósfera donde la muerte se presenta como un presagio constante. El escritor asume la retórica vanguardista en el empleo de la prosopopeya, de ahí que los objetos se humanicen al desprenderse de sus dueños; resulta singular el tratamiento de los personajes populares, situados siempre como centro de atención del relato, recurso que desarrollará en obras posteriores donde imbrica a la historia como un proceso.

Los relatos escritos en esta década dan inicio a la épica histórica que desarrollará en su posterior obra; el tiempo fabular de Oficio... transcurre precisamente en el año 1852, año en que se

producen las exequias del general Enna en Santiago de Cuba (inicio de la obra, primera parte), año en que se narran los efectos del terremoto y de la epidemia del cólera, citados por Emilio Bacardí.

La trama principal no se sitúa en función de un héroe individualizado, ya que trabaja el contenido fabular a través de los ambientes, las descripciones antropomórficas y las alegorías las sombras, la muerte y la vida, amén de la lucha que se establece entre ellas; como *Viaje a la semilla*, su compleja composición artística nos proporciona diversos niveles de lectura y de análisis, donde no escapa su estructura en forma de réquiem (del latín, descanso, misa dedicada a los difuntos), empleada aquí como recurso artístico de la composición por vez primera. Aquí se observa el estudio realizado por el autor del Réquiem que se conserva del músico Esteban Salas. Es conocida la estructura de esta misa dividida en nueve partes: I. Introito (Dale descanso eterno, señor); II. Kyrie (Señor, ten piedad); III. Gradual (Dies Irae, día de la Ira); IV. In Memoriam, V. Ofertorio (Señor Jesucristo); VI. Sanctus (Santo, Santo, Santo); VII. Benedictus (Bendito); VIII. Agnus Dei (Cordero de Dios) y IX. Lux Aeterna (Comunión, luz eterna); la misma estructura que adopta el cuento también dividido en nueve partes.

La obra es una parábola que tiene su trama en la lucha entre la muerte y la vida; en el Introito, la muerte es simbolizada en los funerales del general Enna (Dale descanso eterno, señor), mediante el Réquiem que se le ofrece en la Catedral de Santiago de Cuba; la muerte se representa, además, en las sombras perennes que lo invaden todo, en los efectos devastadores de la epidemia de cólera y en las consecuencias del terremoto; pero la vida al final se impone, y aquí en el relato se corresponde simbólicamente con la última parte del Réquiem: Lux Aeterna.

Por medio de los contrastes Carpentier establece una diferenciación en el resurgir de la vida, la vida que es restituida por la naturaleza luego del desastre provocado por ella misma, otro elemento que conformará las alteraciones de las escalas del paisaje, componente esencial en su posterior teoría de lo real-maravilloso americano.

Analicemos este paralelismo musical y literario. El argumento antes apuntado justifica cómo, en la estructura artístico-musical del relato en forma de réquiem, la muerte sea uno de los

componentes protagónicos de la fábula y por ello aparezca desde la primera parte (Introito): se presenta entonces la muerte a través de un ambiente tenebroso, como se ha apuntado, y en él la prosopopeya alcanza una categoría principal del texto narrativo mediante la descripción del ambiente, el cual tiene un valor esencial en la recepción del texto, pues le imprime un dramático estado de ánimo al lector, y le previene de los acontecimientos trágicos que sobrevendrán, presagiados constantemente y vaticinados en la ejecución del Dies Irae (Día de Cólera) de la tercera parte, titulada Las Sombras: las sombras que recorren la ciudad y se apoderan de todo lo que significa vida; es evidente el apego aún a los malabares surrealistas, los objetos cobrando vida propia.

En esta 3ra parte (Gradual) en in crescendo, la sombra se apodera del ambiente mediante el uso de la música, «sólo se escuchó una danza terrible, mala de bailar» (Carpentier, A. 1944: 84), que ponía las notas de melancolía en la conocida melodía «La Sombra» de Agüero, una contradanza muy bailada en la época.

Otro recurso efectivo utilizado por Carpentier es la paradoja. Está presente en las descripciones en la cuarta parte del relato (In memoriam, ofertorio) con la llegada de las fiestas populares, los carnavales y las comparsas callejeras, engrosadas por personajes populares —Panchón en primer término, La Yuquita y Juana la Ronca— bailando al son de La Lola, la popular copla callejera que se impone a La Sombra de Agüero: «Ay, ay, ay, ¿quién me va a llorar? ¡Ahí va, ahí va la Lola, ahí va!» (1944, 84).

Utiliza un tono hiperbólico, que nos recuerda las mejores enseñanzas surrealistas, narra cómo el pueblo aprendió música para tocar esta composición, cómo el sonido salido de los objetos —vasos, armarios, relojes de música— entonaron la melodía, incluyendo «a un sinsonte que sería enviado por su dueño a la Reina Isabel de España» (1944, 84). Este empleo de la prosopopeya y de la ironía le infunde dramatismo y una trágica progresión a los acontecimientos que se desencadenan a partir de la quinta parte: Ofertorio. La escena donde se describe el terremoto constituye, en nuestra opinión, una de las páginas más logradas en el tratamiento de lo insólito a partir de la inesperada alteración de la realidad, debido al desastre ocurrido: «Los armarios se dieron a la fuga, largando por los vientres abiertos sus

entrañas de sábanas y manteles [...] anchas grietas, llenas de peines, camafeos, almanaques y daguerrotipos dividían la ciudad en estos» (1944, 84).

La VI Parte (Sanctus) describe cómo el 20 de agosto se desata el terremoto que destruye la precaria ciudad, se implora al Santo (santo, santo, santo). Mediante descripciones antropomórficas nos transportan hacia una atmósfera de terror y de muerte, producida por el desastre de la naturaleza: «Las dos torres de la Catedral se unieron en ángulo recto, arrojando las campanas sobre la cruz del ábside» (1944, 84). Al mes de producirse el terremoto, se desata la epidemia de cólera narrada en la séptima y octava partes, hechos que hay que aceptar como corderos de Dios y como resultado de día de la cólera (Benedictus y Agnus Dei); en la novena y última parte del relato (Lux aeterna, la luz eterna), las sombras se han despejado, concluye así este terrible acontecimiento con el necesario renacer de la vida. Es así que tras los efectos que ha dejado la muerte, describe un nuevo ambiente donde las embarcaciones despliegan sus velas, los habitantes de la triste ciudad vuelven a su vida habitual, y, simbólicamente, el color blanco desplaza al color negro, se inician los preparativos para la espera de nuevas fiestas, la copla La Lola aún se canta por las calles; ofrece así el optimismo de un nuevo renacer: «Una mañana todo cambió en la ciudad. Hubo juegos de niños en los patios. La Intrépida entró en el puerto con las velas abiertas. De los baúles salieron vestimentas blancas y el aire se hizo más ligero. Las campanas espantaron las últimas auras que aguardaban en las esquinas y los caracoles tornaron a cantar» (1944, 84).

En referencia a otro elemento esencial, la creación y configuración de los personajes, no se aprecian personajes protagónicos. La protagonista es la historia narrada sobre la base del hecho real ocurrido en estructura parabólica entre la muerte y la vida; son claves los personajes populares, y en este caso no podemos dejar de pensar en la significación de Panchón, músico negro de origen humilde en el cual el escritor centra su interés. Panchón es integrante de la orquesta de la Catedral, por las calles santiagueras tocaba con su contrabajo el popular ritmo del Tripili-Trápala, tonadilla española que unida al sainete, en opinión del musicólogo, dio origen a la música popular del teatro bufo cubano.

La procedencia popular de Panchón se enfatiza en su nominación, en su preferencia por la música popular tocada por las calles, y por sentirse ajeno a las suntuosas pompas fúnebres del general Enna; en su gusto por compartir y beber con sus amigos hasta emborracharse, en la bodega más cercana. Panchón aparece como personaje conductor de los acontecimientos en determinadas partes del relato, pues en otras ocasiones la perspectiva narrativa es ocupada por otros personajes; antes de concluir el relato —octava y novena partes— aparece de nuevo Panchón que ha enfermado de cólera y muere.

Otro elemento significativo es la aparición de personajes episódicos con funciones sociales; es este un método que caracterizará algunas obras posteriores, procedimiento que se inicia en las obras de esta etapa: músicos, autoridades, sacerdotes, el oficial de milicias, el obispo, panaderos, cocheros. Este proceder artístico contribuye a consolidar el carácter alegórico de la obra.

En *Oficios de Tinieblas* está la génesis de lo cubano al aportar un elemento esencial a la conformación de la teoría de lo real maravilloso americano: el tratamiento de la historia, de los personajes populares y de la naturaleza; es así que su segundo ciclo narrativo constituye una progresión en la conformación de lo real-maravilloso americano, tesis programática de la literatura latinoamericana; esta concepción estética sobre el mundo americano, integrado al proceso de conciencia artística e ideológica de Carpentier se inició desde su vínculo con el minorismo, con Villena, Mella y Marinello, mediante la búsqueda de la autenticidad expresada en el Manifiesto del Grupo Minorista. Continúa con la influencia de la vanguardia cubana y europea, con las lecciones recibidas del surrealismo, pese a no sucumbir ante ellas, pues a partir de ahí se inicia su enfrentamiento con lo maravilloso y lo insólito en América; esa conciencia artística está ya presente en este relato de 1944, que aporta al conocimiento de su obra importantes puntos de referencia en relación con la configuración artística de la imagen real-maravillosa.

No es posible desvincular los relatos escritos en esta década; que vistos en su conjunto constituyen un valioso aporte al estudio del período de madurez artística del escritor, al análisis del proceso de desarrollo de lo real-maravilloso americano, a la apertura de nuevas técnicas y temáticas que desarrollará en sus obras posteriores, al nuevo tratamiento dado a la historia americana

como fábula y ficción, y al asistir al inicio de la nueva novela histórica latinoamericana junto a escritores como Miguel A. Asturias y Agustín Yañez.

Estos cuentos iniciales de Carpentier abordan el tratamiento de la historia cubana, al mismo tiempo en que la generación de Orígenes se enfrascaba en la búsqueda y definición de lo cubano. Los cuentos del ciclo cubano de Alejo Carpentier nos enfrentan a la temática colonial antiesclavista con una nueva perspectiva que dimana de su propuesta humanista de significación genérica universal, por la sutileza de sus medios expresivos y por el manifiesto poder de síntesis generalizadora, las que convierten a estas obras en madura reflexión sobre las aspiraciones humanas de realización y trascendencia en la búsqueda libertadora de lo cubano.

Bibliografía

- ACOSTA, LEONARDO (1981): *Música y épica en la obra de Alejo Carpentier*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- CANOVAS, ALEJANDRO (1985): *Composición e ironía en Oficio de Tinieblas*, Ed. Universidad, La Habana.
- CARPENTIER, ALEJO (1946): *La música en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- _____ (1944): «Oficio de Tinieblas», revista *Orígenes*, 1944.
- _____ (1983): *Obras Completas*, Edit. Siglo XXI, México, 1983.
- _____ (1985): *Palabras en el Tiempo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- _____ (1965): «Viaje a la semilla», en *Guerra del Tiempo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Diccionario OXFORD de la Música, Tomo II.
- MULLER BERG, KLAUS (1972): *Asedios a Carpentier*, Santiago de Chile.