

**SOBRE UN NOVÍSIMO CONCEPTO: LA MICROCOSMÍA SINFÓNICA.
PESQUISAS IDENTITARIAS DESDE EL ENSAYISMO MUSICOLÓGICO
DE CARPENTIER**

Bernat Garí Barceló

(Universitat de Barcelona)

bernatgari@hotmail.com

En el arpa, cuando resuena, hay tres cosas:
el arte, la mano y la cuerda. En el hombre: el
cuerpo, el alma y la sombra.

IACOPO DE VARAZZE

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

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

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

PLATÓN

RESUMEN:

La novelística de Alejo Carpentier ha sido ampliamente sondeada por los integrantes del aparato crítico. Con todo, el análisis de su ensayística musical no ha sido proyectada aún desde la academia. En el opúsculo presente me dispongo a acuñar el tópico de la microcosmía sinfónica que opera, en tanto que recurso de indagación identitaria, en algunas de las más importantes novelas de Alejo Carpentier y en sus ensayos de índole musicológica. Sirva también, mi aportación, cual estado de la cuestión y marco conceptual desde el que presentar el ensayo carpenteriano *La música en Cuba*.

PALABRAS CLAVE: Carpentier; música; ensayo; microcosmía sinfónica.

ABSTRACT:

Carpentier's narrative has had an extensive echo in the literary critique. However, an analysis of his musical essay has not been carried out yet by the Academy. In the present essay, I attempt to present the symphonic microcosm's topic, which characterize, as a source for defining identity, an important part of Carpentier's novels and musical essays. In addition, my contribution can be considered the state of the question or the theoretical framework so as to present the carpenterian essay *La música en Cuba*.

KEY WORDS: Carpentier; music; essay; symphonic microcosmia.

PREÁMBULO. DE LA MICROCOSMÍA SINFÓNICA.

Dicen del hombre que es un pequeño mundo sinfónico. El tópico encarna múltiples fórmulas y realizaciones a lo largo de los siglos de la historia de la estética y la filosofía a través de ensayos, compendios del saber, tratados metafísicos, composiciones líricas y textos narrativos.

La inteligencia griega -preclásica, clásica y helena- ya se hizo eco en su momento de tal conjetura sonoro-antropológica afanándose en trabar un continuo entre el alma del hombre (o el mundo) y los acordes y tetracordios de una composición musical. Pitágoras, verbigracia, empeñado en descifrar el quid de la vida humana mediante la geometría y la aritmética de los sonidos, refiere -parafraseado por Francisco Rico- que "los astros -con la perfección de la esfera- se mueven en órbitas -con la perfección del círculo- en torno al fuego central; [...] la relación de las partes al todo - como en una lira-, producen una armonía y son susceptibles de notación aritmética" (Rico, 1986: 13). Entonces, concluye Rico, la naturaleza -y por ende el hombre- "tiene una afinación, canta, interpreta una sinfonía; pero el sonido y el silencio solo se perciben por contraste; si no hubiéramos nacido dentro de ella, oiríamos esa música del cosmos" (Rico, 1986: 13). Se puede entender el universo, entonces, cual estructura fugada de elípticos bailoteos.

Mismamente, Heráclito acuñó aquello de que la guerra es padre de todas las cosas en uno de los escasos fragmentos que de él conservamos,

sugiriendo con ello que de la confluencia de opuestos –lo sabía Erixímaco– nace un *hombre-acorde*, lo cual será reformulado siglos más tarde por el propio Aristóteles en su *De mundo*, texto cuya filiación heraclitiana hizo notar Diels-Kranz¹. Los entes, las notas; y de su cópula, la vida hecha armonía.

También, en el *Timeo*, Platón concibe el alma humana cual las cuerdas de una hermosa lira, susceptibles de desarrollar distintos intervalos sonoros, armónicos y tetracordios –los cuales representan a su vez los variopintos humores del pequeño hombre sinfónico–, revelándose el acorde total cual la enunciación del ente humano en su plenitud y apogeo².

En el bajo medievo, de la mano del padre Isidoro de Sevilla, la microcosmía musical halla su espacio reflexivo entre los pasajes y fragmentos de las *Etimologías* –obra en donde, justamente, ha cabida por vez primera el término latino *microcosmus*³–: “haec ratio quemadmodum in mundo est ex volubilitate circulorum, ita et in microcosmo in tantum praeter vocem valet, ut sine ipsius perfectione etiam homo symphoniis carens non constet⁴” (*apud* Rico, 1986: 40).

Rodrigo de Arévalo se valdría, en el tratadillo *Vergel de los príncipes* dedicado al soberano Enrique IV, del tópico sonoro y, en la línea pitagórica, relataría la esencia del hombre y del mundo cual gran concierto de inusitadas armonías y estrafalarias sonoridades, concluyendo que “por tanto este virtuoso ejercicio musical es muy conveniente a los ínclitos reyes e príncipes [...] E la razón es porque la harmonía musical non es salvo una

¹ “Acaso la naturaleza [apunta el de Estagira] se deleita de los contrarios y de estos produce lo acorde y no de los semejantes; así como sin duda, al macho lo une con la hembra, y no a cada uno de los dos con el del mismo género, y el primer acorde lo compuso mediante los contrarios y no mediante los iguales [...]; y la música, mezclando conjuntamente tonos agudos y graves, largos y breves, produce en los sonidos diferentes una armonía única” (*apud* Mondolfo, 1981: 32).

² Indica Conrado Eggers Lan en su prólogo al *Timeo* platónico que “la presunta influencia de Filolao –que en algunos pasajes, como el de la composición del Alma del Mundo en términos de teoría matemática de la música, parece haber sido real– y las anécdotas del plagio del libro del pseudo-Timeo Locro en el *Timeo* han contribuido sin duda a la atribución de concepciones pitagóricas al contenido de la obra. Eso hasta el punto de que el prestigioso comentarista del *Timeo* A. E. Taylor considerara que lo expuesto allí son teorías pitagóricas” (Platón, 1999: 33).

³ Originariamente, de *micro-* y del griego κόσμος, mundo. A tenor de ello dijo Rulfo que “como los griegos llamaron y con razón al hombre microcosmos, que quiere decir mundo abreviado, y en cierta conversación de curiosos se fuese discutiendo sobre esta gran verdad y cada uno alegase cosas a propósito, [se] dijo [...] que el alma era antípoda del cuerpo, y así amanecía para ella cuando anochecía para él” (Rulfo, 1923: 24-25).

⁴ “Así como esta razón existe en el universo a causa del movimiento rotativo de las órbitas, así también prevalece en el microcosmos más allá del sonido, de manera que sin su perfección el hombre carente de armonía ni siquiera existe” (la traducción es mía).

figura e imagen e una regla para saber bien e virtuosamente regir e administrar a todo regno⁵". Añadiendo a renglón seguido:

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

En pleno Renacimiento, el propio fray Luis de León en su *Exposición del Libro de Job* señala que todo aquello a lo que dio luz el *Criador* -que acaso en sus mocedades fue un torpe y obtuso aprendiz de piano lidiando con la solfa de los primigenios manuales de música empírea- lo compuso "con admirable armonía, [y] no dejó al hombre sin concierto, ni quiso que viviese sin ley, ni que hiciese disonancia en su música" (de León, 1999: s.p.). Años más tarde, en 1596, el mismísimo Johannes Kepler desafió a la comunidad científica del momento atreviéndose a postular con exactitud, en *Mysterium cosmographicum*, según un sistema de cómputo regido por leyes armónicas e interválicas, el movimiento en órbita de los planetas y la distancia que entre los astros se sospechaba.

Todas estas indicaciones aspiran únicamente -con la explícita advertencia de que no nos las habemos con una digresión introductoria- a refrescar en la memoria del erudito un puñado de nociones y tratados que desarrollan el problema de la microcosmía humana bajo premisas eufónicas y/o sonoras. Aduzco a autores tan disímiles como Pitágoras, Platón, fray Luis de León y Kepler, con el mero pretexto de sugerir cómo el recurso se sabe una constante insoslayable de nuestros tiempos; y para revelar cómo se arrima a nuestros días con la voluntad expresa de reivindicar un espacio activo en narrativas tan divergentes como la de Felisberto Hernández, Cortázar, Cabrera Infante, Jack Kerouac, Huxley, Thomas Mann, Boris Vian

⁵ Tal fragmento, de raigambre indiscutiblemente platónica, remite a aquel pasaje de *La República* en el que se expone que "la música corresponde a la gimnasia, aunque en un género opuesto. Su fin, decíamos, es el de arreglar las costumbres de los guerreros, comunicando a su alma, no una ciencia, sino un cierto acuerdo mediante el sentimiento de la armonía, y una cierta regularidad de movimientos mediante la influencia del ritmo y de la medida" (Platón, 2006: 302). La música -parece inobjetable- nos hace moralmente mejores, ergo nuestros gobernantes ejercerían más finamente desde el conocimiento riguroso de la simetría sonora.

y tantos otros novelistas; y para indicar, en definitiva, cómo en Carpentier el tópico no hace sino tomar forma en una nueva y singular realización⁶.

PRESENTACIÓN DE *LA MÚSICA EN CUBA* DE ALEJO CARPENTIER: EUFÓNICA REFLEXIÓN SOBRE EL MESTIZAJE.

La microcosmía del hombre sinfónico se convierte en material de no escaso desarrollo en sucesivos fragmentos de la novelística carpenteriana, si bien las cosmogonías y las antropologías sonoras propuestas por el autor cubano no fueron postuladas con la misma precisión y explicitud que en los ejemplos inventariados más arriba. Carpentier delinea el hombre caribe valiéndose de materiales hartamente dispersos, esto es, a partir de la denominada *teoría de los contextos*, inspirada en la del existencialista francés Jean-Paul Sartre (Miampika, 2005: 121; Márquez Rodríguez, 1970: 163-174; Rodríguez Puértolas, 2004: 72-73; Rubio Navarro, 1998: 67, o el propio autor en «Problemática de la actual novela latinoamericana», 1974: 17, entre muchos otros), que compendia contextos culinarios⁷, contextos lingüísticos⁸, contextos económicos⁹, contextos raciales, y algunos más entre los que prepondera el contexto eufónico o sonoro, que Carpentier nunca llegó a formular abiertamente pues se le suponía sito dentro de lo que el autor dio en denominar *contextos culturales*.

⁶ El tópico sonoro -vario y reiterado- al que aducimos no es sino una variante de otro tópico aún más extensivo y dilatado que encarnará un sinnúmero de fórmulas desde la Antigüedad grecolatina hasta el siglo XVII, este es, el que atañe a la concepción del hombre cual pequeño mundo –microcosmos– o cual espejo del mundo mayor –macrocósmos–. El tópico microcósmico, señala Rico en su insigne tratado sobre el asunto, pierde fuelle con el advenimiento de las luces dieciochescas, pues estas “alumbran otros dominios e intereses intelectuales, un mundo y un hombre nuevos, y dejan en la tiniebla nuestra milenaria noción” (Rico, 1986: 269). Con todo, el tópico del hombre concebido cual pequeño mundo sinfónico, o cual conciliación de las partes en un *uno* armónico y cabal –la muy aristotélica concordia discors–, mutará y derivará, a partir del XVIII, en un ensayismo de cariz musicológico o en una narrativa eufónica que se sigue afanando en desentrañar la naturaleza del hombre según sean sus melodías, sus ritmos o sus rituales sonoros. O sea, mientras el recurso del hombre entendido como pequeño mundo -y espejo del mismo- va transfiriendo su espacio reflexivo a otro tipo de ejercicios y especulaciones de calado antropológico y cientificista y, puntualmente, se va apagando con el advenimiento de la ciencia; el tópico de la microcosmía sinfónica subsiste en un medio adverso y positivista al mutar en nuevas modalidades y al aclimatarse muy darwinianamente –cual feliz patógeno de vacaciones en un organismo aciago- a las nuevas condiciones que le circundan.

⁷ A tales efectos, véase el manual de Rita de Maeseneer, *El festín de Alejo Carpentier: una lectura culinaria-intertextual* (2003), y el artículo de la misma autora «Las salsas empezaban a hablar por el olor de sus esencias sobre los contextos culinarios de Alejo Carpentier» (2001) en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Rita de Maeseneer es especialista en las interrelaciones literario-gastronómicas que se gestan en las literaturas de Alejo Carpentier, Cecilia Valdés y Cirilo Villaverde.

⁸ A tales efectos, véase el opúsculo de Jacques Joset, *El mestizaje lingüístico y la teoría de los dos Mediterráneos en la obra de Alejo Carpentier* en el Centro Virtual Cervantes, publicado originalmente en Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 de agosto de 1986, Berlín.

⁹ Véase el clásico *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz, cuyo influjo sobre la prosa del Carpentier minorista y del Carpentier maduro se hizo notar sobremanera.

Carpentier nunca haría explícita una relación de las partes con el todo, como en la lira platónica cada cuerda representa un rasgo esencial del hombre y el acorde la totalidad de su naturaleza, o como en Heráclito los entes representan las notas y la cópula (de los mismos) el acorde; y en tanto que fundaría su teoría de un hombre -y de un arte- mestizo bajo premisas y supuestos de índole musicológico, cuyo calado parecía no trascender el ámbito de lo meramente teórico y especulativo-, y mucho menos colindar con lo ontológico o lo metafísico¹⁰.

La música, en tanto que discurso estético, -y aludo, en todo caso, a la instrumental, dado que la que dispone de soporte textual ya no es únicamente música en su vertiente más esencialista, antes bien canto, oséase, poesía musicada- suele percibirse cual artefacto inocentón, escasamente funcional y, en términos generales, como elemento por completo despolitizado. Nada más erróneo pues, por un lado, la naturaleza del hombre moderno es manifiestamente intencional y utilitaria, inclusive cuando se trate únicamente de componer notas presumiblemente insustanciales; y dado que, por otro lado, en escritores como Alejo Carpentier ningún pormenor, por fútil o baladí que pueda parecer, debe ser evaluado fuera del contexto político o sociológico que lo rige, ni siquiera, como pronto lo veremos, el hecho musical.

El tópico de la microcosmía musical o del ensayo musical del hombre, puede indagarse, en definitiva, en riguroso ordenamiento cronológico, en un rastreo que compile cuasi todos los textos épico narrativos del autor – resultan una excepción al caso *El siglo de las luces* (1962) y algunos cuentos insertos en la colección de relatos breves *Guerra del tiempo* (1958)-: empezando por los alocados bailoteos de un Menegildo en *Écue-Yamba-Oh* (1933) y sus incursiones en el ritualismo ñañigo del pueblo Abakuá -que remiten, eventualmente, a los tratados antropológicos proyectados por la austera Lydia Cabrera (*El monte*)-, a las negradas de *El*

¹⁰ Cabría traer a colación en este punto las hipótesis y conjeturas del africanista John Blacking, quien en su clásico manual, *¿Hay música en el hombre?* (1973), postula la imposibilidad de aislar el hecho musical del propiamente social o antropológico. En artículo más reciente es Jaime Hormigos quien nos recuerda que “la música constituye un hecho social innegable, presenta mil engranajes de carácter social, se inserta profundamente en la colectividad humana, recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los hombres [...]. Así, podemos ver como en las prácticas musicales propias de nuestra cultura contemporánea no solo quedan reflejados símbolos y valores, sino también las pautas de estratificación social, las características tecnológicas de nuestro tiempo y la creciente influencia de los medios de producción” (Hormigos, 2009: 92).

reino de este mundo (1949) -ente colectivo que adquiere por momentos faceta protagónica y que apela a la revolución con un lenguaje percutido sobre piel cabría-, al innominado musicólogo de *Los Pasos Perdidos* (1953) cuya danza telúrica lo devuelve patidifuso al corazón de la jungla, al sudoroso borboteo de un acosado -*El acoso* (1956)- que espera a ser liquidado por sus ex-compañeros de andanzas revolucionarias en una habanera sala de conciertos donde la *Eroica* beethoveniana es interpretada al son de las palpitations vitales del protagonista, al *concerto grosso* (y mestizo) que un Vivaldi, un Händel, un Scarlatti y el negro Filomeno programan en el encontronazo de tiempos dispares (guerra heráclita) presentados en *Concierto barroco* (1972), a las ínfulas melómanas que rigen los mandatos del *Primer Magistrado* en la novela de dictadura del autor *El recurso del método* (1974), a la coreografía mestiza pautaada por Vera según avanza, la esclava, en su odiseico itinerario en *La consagración de la primavera* (1978). Todos los escritos mentados apelan ineluctablemente, en mayor o menor medida, no solo a la microcosmía del hombre en tanto que pequeño mundo sinfónico, sino también a la de un hombre mestizo cuya existencia se desenvuelve bajo el signo de la lira y el bongó¹¹.

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

¹¹ También en el transcurso del océano al río, y del río a la fuente, itinerario retrógrado-vital que conduce al protagonista del relato *Viaje a la semilla* del óbito al nacimiento, se infiere de una escena concreta que el Marqués de Capellanías -personaje principal- debió de ser individuo ducho y sagaz en lo que a labores pianísticas se refiere, en tanto que se hace alusión, muy de pasada, a la presencia de un piano en el caserón de volutas y alféizares coloniales habitado por el protagonista: "las grietas de las fachadas se iban cerrando. **El piano regresó al clavicordio**. Las palmas perdían anillos [la negrita es nuestra]" (Carpentier, 2008: 19). El piano, como el hombre, como si el primero fuese un correlato del segundo, o viceversa, viaja a su forma primigenia -el *pianoforte* es inventado en torno al año 1700 por Bartolomeo Cristofori y el clavicordio, su antecedente, en torno al XIV-. Mientras "los armarios, los vargueños, las camas, los crucifijos, las mesas las persianas, salieron volando en la noche, buscando sus antiguas raíces al pie de las selvas" (Carpentier, 2008: 36) y, mientras los herrajes se derriten y conforman, tierra abajo, un río de metal; el piano no se desarticula dando al bosque lo que es del bosque -la madera- y a la tierra lo que es metal, sino que se convierte en el único mueble y propiedad del Marqués de Capellanías que padece regresivamente lo que el hombre y que vuelve a su estadio primigenio en ciclos sucesivos.

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

Dicho escrito se sabe precursor de toda una bibliografía nada desdeñable sobre los orígenes y las confluencias culturales que preludieron el advenimiento del folklore musical cubano y, en ese sentido, aun cuando hoy día ciertas partes habrán quedado absolutamente desfasadas o rayando en lo anacrónico, la excelencia del ensayo en el ámbito de la musicología resulta a todas luces incontestable. El propio Fernando Ortiz en un manual, igualmente prolijo y pionero, titulado *La africanía de la música folklórica de cuba* (1950), se ocupó de hacer alusión, no sin reticencias, al texto carpenteriano publicado años atrás: “el estudio de la **música afrocubana** es, pues, muy difícil y **está por hacer** [...] el reciente libro de Carpentier sobre *La música en Cuba* es una acertada apreciación de sus perspectivas históricas y **globales** [la negrita es nuestra]” (Ortiz, 1975: 169). Pocos años después, la publicación de la *Breve historia de la música cubana* (1964) por parte del musicólogo y compositor Pablo Hernández Balaguer no haría sino reseñar sucintamente lo que la historiografía musical de Alejo Carpentier ya postuló en formato más extensivo. Mismamente, el cubano Leonardo Acosta, en un pormenorizado y más reciente escrito sobre las músicas del mundo, intitulado *Música y descolonización* (1982), sigue invocando la lucidez musicológica carpenteriana citando el texto a 40 años de su divulgación (Acosta, 1982: 23), y presentándolo cual herramienta de consulta obligada por lo que al análisis y caracterización diacrónica de la música cubana respecta. Inclusive, en algunos tratados de musicología de mayor vigencia y actualidad, cuya problemática nuclear pasa también por el minucioso examen de las músicas que moran en territorio caribeño, como el texto de Lara Ivette, *Encuentros sincopados. El caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*; *La música en Cuba*, continúa citándose

cual fuente documental primaria entre otras muchas obras y opúsculos de calado musicológico. A tan copioso repertorio de estudios que se sirven del escrito carpenteriano cabría añadir, entre otros, el manual de Cristóbal Díaz Ayala, *La música cubana: del areyto a la nueva trova* (1993), o de Robin Moore, el sugestivo *Music and Revolution: cultural change in Socialist Cuba* (2006), o, finalmente, de Quintero Rivera la interesante sociología de la música tropical intitulada, *Salsa, sabor y control*:

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

No obstante, en *La música en Cuba* se trasciende, como veníamos anotando, la reflexión de calado meramente musicológico o la diacronía funcional, y especulativa, de las sonoridades, y se desarrolla una teoría mestiza del continente latinoamericano, muy en la línea de Mariano Picón Salas y su ensayo *De la Conquista a la Independencia*-, solo que si el venezolano ensayó el mestizaje bajo premisas de cariz historiográfico, el cubano lo haría bajo supuestos de índole eufónica y/o musical¹². Bajo el *contexto sonoro*, al que Carpentier nunca aludiría con explicitud, pero sobre el que parece cimentarse la sartriana *teoría de los contextos*, quedan asociados en esencia, por pericia relacional, el resto de contextos predilectos del autor, que no harían sino desglosar la naturaleza del pequeño hombre sinfónico: *contexto racial* o identitario, *contexto social*, *contexto culinario*, *contexto histórico*, *contexto económico*, *contexto político*, entre tantos otros. No ha de extrañarnos tal priorización del hecho sonoro frente al resto de coyunturas contextuales en tanto que, como suscribe Quintero Rivera, "en el Caribe [como en casi todas las civilizaciones] antes del Verbo fue el tambor, el ritmo y el movimiento"

¹² Existe entre la novelística y ensayística carpenterianas y el ensayo de Picón-Salas un extraño vínculo de fondo -teoría de un arte y un hombre mestizo, colectivización de un yo autobiográfico en un nosotros genérico (Jaimes, 2001: 144)- que apenas ha sido anotado por los integrantes del aparato crítico. A tales efectos, véase uno de los pocos artículos en torno al problema: *El recurso del pasado*, Marino Picón Salas, Alejo Carpentier (2007).

(Quintero Rivera, 1999: 14), o en boca del propio Carpentier: "en la isla, la música se anticipó siempre a las artes plásticas, y a la literatura, logrando madurez cuando otras manifestaciones de espíritu -exceptuándose la poesía- solo estaban en su fase incipiente" (Carpentier, 2004: 58).

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

Wilfredo Cancio describía el ensayo musical carpenteriano, justamente, como "una faena de investigación histórico-musicológica que lo armará [al cubano] de un método de trabajo útil para encauzar incluso sus propias ficciones" (Cancio, 2010: 179), y, de hecho, en el prefacio a su historia musical el propio Carpentier apostilla infalible que

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

En un momento en el que Paz postula la mexicanidad de su propio pueblo -*El laberinto de la soledad* (1950)- apelando a la reparación de un trasfondo telúrico-mitológico común, transferencia directa de la cosmovisión azteca, y el venezolano Picón Salas ensaya, como hemos sugerido, el mestizaje bajo premisas de índole historiográfica, y en un momento en el que el colombiano Germán Arciniegas reescribe el Caribe -*Biografía del*

Caribe (1945)- según preceptos anti-aristotélicos¹³, Alejo Carpentier se valdría de las polirritmias y armonías de sus congéneres para encauzar el ejercicio teórico-identitario que a los pobladores de la *isla que se repite* atañe.

En las *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, Emir Rodríguez Monegal señaló, de hecho, esta efervescente y borboteante proliferación del género ensayístico entre los escritores latinoamericanos, sugiriendo cómo en los años que siguen a la segunda contienda, no fueron pocos los intelectuales que en el aflorar de sus conciencias nacionales “se vuelcan cada vez con más ahínco en una doble indagación: del ser del país y del ser latinoamericano” (Rodríguez Monegal, 1970: 47-48), sea con un muestrario de instrumentos de cariz musicológico, antropológico, filosófico, biológico, historiográfico o social. Al decir de Anke Birkenmaier, “como las naciones latinoamericanas eran más jóvenes que las europeas, su arte se inscribía aún en el siglo veinte en la búsqueda esencialmente romántica de una identidad nacional” (Birkenmaier, 2003: 50). Mercedes Serna postula, mismamente, en su estudio preliminar a una reciente edición de los versos martianos, que es merced a la faceta cronística de José Martí por lo que el género ensayístico en América “comienza a erigirse como un modo alternativo y privilegiado para hablar sobre la política y la literatura y como la única hermenéutica capaz de resolver los enigmas de la identidad latinoamericana” (Martí, 2014: 33).

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

¹³ “Si la historia narra no solamente los acontecimientos reales, sino también los acontecimientos posibles, el concepto de historia de Arciniegas comparte los principios de la poesía según Aristóteles. Es decir, critica al filósofo por concebir la historia de una manera restrictiva, no imaginativa; pero coloca ésta en el mismo plano que el de la poesía, un plano estético literario que es ejercido por la novela” (Jaimes, 2001: 103).

En cuanto ejercicio literario, *La música en Cuba* es bien poquita cosa, si bien cumple con creces, como he argüido, con su cometido informativo en tanto que tratado musicológico y -subrepticamente- antropológico. La ontología carpenteriana es, fundamentalmente, musical. Sin embargo, el ensayo en verdad importa más por sintetizarse en él todo un subconjunto de principios y axiomas que entroncan con la faceta minorista del autor y con el ideario estético del Carpentier maduro. Gabriel María Rubio Navarro presagia nuestras conjeturas e hipótesis de trabajo indicando que “el trabajo investigador y musicológico, por ejemplo, realizado en la confección de *La música en Cuba* (1946) le sirvió [a Carpentier], según reconoce él mismo, como entrenamiento y maduración para novelas futuras” (Rubio Navarro, 1998: 100). En la misma línea teórica, muchos años antes, Klaus Müller Bergh, en su clásico estudio biográfico-crítico sobre el cubano, aventuró que el lapso de tiempo que va del nacimiento del autor a la publicación de *El reino de este mundo* ha de entenderse cual una “larga época de estudios, periodismo, crítica musical [y aquí entendemos que cabe una alusión indirecta a *La música en Cuba*] y publicación de cuentos en Francia, Cuba y Venezuela” (Müller Bergh, 1972 :32) en la cual el castrista forja y afila su armamentística literaria. En estudio mucho más reciente, Graziela Pogolotti, actual presidenta de la *Fundación Alejo Carpentier*, refería que “las indagaciones realizadas para su ejemplar estudio *La música en Cuba*, que lo condujeron a los archivos de la catedral santiaguera, contribuyeron a una comprensión más cabal de las relaciones entre Haití y Cuba” (Pogolotti, 2007: 85), concluyendo después que “de ahí se desprende la presencia de ese eslabón necesario para el tránsito de las ideas y de la cultura en *El reino de este mundo* y en *El siglo de las luces*” (Pogolotti, 2007: 85).

Todo este puñado de alusiones y referencias al ensayo musicológico de Alejo Carpentier, pese a parecer cuantiosas y asiduas entre los integrantes del aparato crítico, resultan en verdad escasísimas y singularísimas; una excepción a una norma que ha solido nutrirse de silencios, prudencia u omisiones deliberadas. La discreción y apocamiento de la crítica para con el ensayismo musicológico del autor parece haber sido inducida por una lectura superficial de dichos textos o por la sospecha, a

todas luces infundada, de que tales escritos son exclusiva competencia de la musicología. Nada más erróneo, por cuanto en tales ensayos, y muy particularmente en *La música en Cuba*, subyacen algunas de las claves hermenéuticas que permitirán desembrollar los recursos musicales con que Carpentier trabaja en su novelística, su cuentística y, también, en su ensayismo literario; así como un sinnúmero más de particularidades y recursos que a ojos del carpenteriólogo resultarán harto sugestivos y novedosos en aras de leer mejor al músico que vive en el escritor¹⁴.

La música en Cuba es, en fin, la tentativa de fijar, en un plano diacrónico y formal, el ente caribeño: lira y bongó, *melos* y ritmo, blanco y negro. El hijo del caribe es también nuestro hermano (¿acaso hay algún hombre que no lo sea?) y es fruto de incansables entrecruzamientos. Según creo, el ensayo trata de solventar la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco a través de un mestizaje que hermana y enriquece. El discurso musical de Carpentier permite, pues, una lectura dual: la que nos instruye, en un plano morfológico, en el conocimiento de las formas musicales y la que nos descubre –musicalmente– un hombre mestizo.

Si en el ensayo musical *Tristán e Isolda en Tierra Firme*, el autor discurre en torno a ese itinerario con que el cantor o el rapsoda aspira a lo eterno –*Weltliteratur*, la llamaba Goethe–, en el ensayo *La música en Cuba* se especula en torno a lo *diverso* –lo mestizo: la unidad desde la multiplicidad; el hombre *ajiaco*, como lo llamó Ortiz (1940), crisol de danzas, síncopas y contratiempos–. Como si un ensayo fuese hermano del otro, o como si uno fuese el violín; y el otro, el arco. Los dos son caras de la misma moneda. El primero postula lo *Uno* –o el camino a lo universal– y el segundo lo heterogéneo y, del compendio, un arte mestizo en proceso de hacerse ecuménico: un *Uno* mixto y polisémico. Todo mestizaje, dijo Carpentier, invoca un barroquismo, por cuanto en todo abrazo entre hombres se enlazan (y confunden) creencias, sueños, ideas y religiones;

¹⁴ Lo cierto es que no existe, a día de hoy, un solo tratado, opúsculo o siquiera un mero subcapítulo, apartado o anejo en un manual mayor o tesis doctoral que se preste a abordar un análisis crítico y pormenorizado del escrito *La música en Cuba*. De ahí la urgencia de este enfoque, que podría suponer un viraje categórico al acercamiento interdisciplinar músico-literario a las obras del autor, no solo por estar abordando un texto o una miscelánea de escritos que en su conjunto pueden considerarse territorio *virgen*, sino por tratarse también tales escritos del ensayo tácito a la novelística del autor. Sirva el artículo presente, por tanto, como una presentación del ensayo del cubano.

como en un telar. Ortiz, de hecho, reveló que en el choque de culturas “sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos” (Ortiz, 2002: 260).

Creo, en conclusión, que desde *La música en Cuba* se proyectan los tres itinerarios reflexivos a que aducíamos: uno musical, otro ontológico y, finalmente, otro de orden estético al que apenas aludo. La propuesta de un arte mestizo, que concilie lo discordante, será la pauta desde la que trabajará Carpentier a lo largo de su camino. De ahí que podamos entender el ensayo madre cual fuente historiográfica, tesis musicológica y cual misal estético desde el que el autor celebrará el reencuentro entre los pueblos.

BIBLIOGRAFÍA DE AUTOR:

CARPENTIER, A. (1974). *Tientos y diferencias*. La Habana: Contemporáneos.

----- (1981): *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid: Siglo XXI Editores.

----- (2004). *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.

----- (2004b). *La consagración de la primavera*. Madrid: Alianza Editorial.

----- (2004c). *El acoso*. Madrid: Alianza Editorial.

----- (2006). *El recurso del método*. Madrid: Cátedra.

----- (2008). *Viaje a la semilla*. Girona: Atalanta.

----- (2008b). *El arpa y la sombra*. Madrid: Akal.

----- (2009). *Los pasos perdidos*. Madrid: Akal.

----- (2009a). *Concierto Barroco*. Madrid: Alianza Editorial.

----- (2009b). *El siglo de las luces*. Madrid: Alianza Editorial.

----- (2010). *iÉcue-Yamba-Ó!* Madrid: Akal.

----- (2011). *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial.

----- (2011b). *Guerra del tiempo y otros relatos*. Madrid: Alianza Editorial.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA:

ACOSTA, L. (1982). *Música y descolonización*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

ARÉVALO, R. de (1964). Vergel de los príncipes. En PENNA, M. (ed.): *Prosistas castellanos del siglo XV*. Madrid: BAE, vol. I, CXVI.

ARISTÓTELES (1914). *De mundo*. Oxford: The Clarendon Press.

----- (2006). *Política*. Madrid: Espasa-Calpe.

BIRKENMAIER, A. (2006). *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.

BLACKING, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.

CANCIO, W. (2010). *Crónicas de la impaciencia. El periodismo de Alejo Carpentier*. Madrid: Editorial Colibrí.

DÍAZ AYALA, C. (1993). *La música cubana: del areyto a la nueva trova*. Florida: Ediciones Universal.

FAUQUIÉ, R. (2007). El recurso del pasado. Mariano Picón Salas, Alejo Carpentier. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 35.

HERNÁNDEZ BALAGUER, P. (1964). *Breve historia de la música cubana*. California: Editora del Consejo Nacional de Universidades, Universidad de Oriente.

HORMIGOS, J. (2010). La creación de identidades culturales a través del sonido. *Comunicar*, 34/ XVII, 91-98.

IBARRA, J. (1990). La herencia científica de Fernando Ortiz. *Revista Iberoamericana*, 152-53, 1339-1351.

ISIDORO DE SEVILLA (2004). *Etimologías*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

JAIMES, H. (2001). *La reescritura de la historia en el ensayo hispanoamericano*. Madrid: Editorial Fundamentos.

JOSET, J. (1989). El mestizaje lingüístico y la teoría de los dos Mediterráneos en la obra de Alejo Carpentier. En Neumeister, Sebastián (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 de agosto de 1986, Berlín*, vol. 2, Frankfurt/ Vervuert, 591-602.

LEÓN, L. de (1999). *Exposición del libro de Job*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

LÓPEZ DE JESÚS, L. I. (2003). *Encuentros sincopados. El caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

MAESENEER, R. de (2001). Las salsas empezaban a hablar por el olor de sus esencias. Sobre los contextos culinarios en Alejo Carpentier. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 49, 1, 113-126.

----- (2003). *El festín de Alejo Carpentier: una lectura culinario-intertextual*. Ginebra: Librería Droz.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, A. (1970). *La obra narrativa de Alejo Carpentier*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca/ Universidad Central de Venezuela.

MARTÍ, J. (2014). *Ismaelillo, Versos Libres, Versos Sencillos*. En SERNA, M. (ed.), Madrid: Clásicos Hispanoamericanos.

MIAMPIKA, L. W. (2005). *Transculturación y poscolonialismo en el Caribe. Versiones y subversiones de Alejo Carpentier*, Madrid: Verbum.

MONDOLFO, R. (1981). *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*. México: Siglo Veintiuno Editores.

MOORE, R. (2006). *Music and Revolution: cultural change in Socialist Cuba*. California: University of California Press.

MÜLLER BERGH, K. (1972). *Alejo Carpentier. Estudio biográfico-crítico*. Nueva York: Las Americas..

ORTIZ, F. (1940). Los factores humanos de la cubanidad. *Revista*

Bimestre Cubana, 2, 161-186.

----- (1975). *La música afrocubana*. Madrid: Biblioteca Júcar.

----- (1998). *La africanía de la música folklórica de Cuba*. Madrid: Música Mundana.

----- (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra.

PAZ, O. (1972). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

PICÓN-SALAS, M. (1978). *De la conquista a la independencia*. México: Fondo de Cultura Económica.

PLATÓN (1999). *Timeo*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

----- (2006). *La República*. Madrid: Espasa Calpe.

QUINTERO RIVERA, A. G. (1999). *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores

RICO, F. (1970). *El pequeño mundo del hombre*. Madrid: Castalia.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1972) Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*. En MÜLLER BERGH, K. (ed.), *Asedios a Carpentier: once ensayos críticos sobre el novelista cubano* (pp. 101-132). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (2004). Significación de Alejo Carpentier. En *Alejo Carpentier. América, la imagen de una conjunción* (pp. 69-90). Barcelona: Anthropos.

RUBIO NAVARRO, G. M. (1999). *Música y escritura en Alejo Carpentier*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

RULFO, J. (1923). *Las seiscientas apotegmas*. Madrid: Bibliófilos Españoles.